علوم الفن

تدخل الهيرمانوطيقا في قراءة المفهومية

د. عفيف بهنسي *

الشكل والمضمون

حتى بداية القرن العشرين لم تبد قضية الشكل والمضمون على أنها إشكالية استطيقية، ولكن الحداثة وقد فتحت الأبواب مشرّعة لسيطرة الشكل على المضمون، أفسحت في المجال لظهور تيارات شكلية تقوم على الصدفة والعبث والتجريد وأغفلت المضمون، بل اقتصرت على تقديم الشكل عارياً من أي مفهوم، كما هي في البداية أعمال كاندنسكي وموندريان، بل وصل الاتهام إلى حدود الخروج عن ماهية الفن، مما دفع كاندنسكي لتبرير أسلوبه المفكك والاختزالي بحجة البحث عن الروحانية المطلقة كما ورد في كتابه (الروحانية في الفن). ولم يستطع موندريان الدفاع عن تكويناته التلوينية الهندسية إلا بإعلانه عن التشكيلية الجديدة في كتاب مستقل مشيراً إلى مضمون فكري يكمن وراء طريقته التجريدية.

وما زالت العلاقة وشيجة بين الشكل والمضمون. فإذا كان الشكل هو الصيغة المادية الثابتة، سواء أكانت من إنتاج الطبيعة أم من إبداع الفنان، فإنها تبقى كتابة هيروغليفية حروفها الخطوط والألوان والحجوم ما زالت تتمتع بالتحام مع المضمون في جميع عصور الفن من العصر الحجري وحتى عصر الطلائعيين، إذ بدا المضمون وقد تشيء وتشكل. ولم يعد من فارق بين تصورات المضمون ومعنى الشكل، فكانت قراءة الاتجاهات الفنية التي استمرت عقوداً وقروناً موحدة تحت صيغة الـ « isme ».

بداية البحث عن المفهوم

تمادى التجريديون بالغوص في ضباب إشكالية الشكل والمضمون إلى أن ظهر الطلائعيون الذين قادوا الفن الجديد باتجاه المفهوم ذاته من خلال شكل الشيء ذاته، وتخلى الفنان عن اللوحة وعن ممارسة التصوير والنحت إلى ممارسة محاورة العمل الجاهز Ready made الذي يعبر عن الشيء ذاته كما فعل دوشان Du champs عندما قدم «حاملة القوارير» أو «المبولة» أو صورة «الجوكندا ذات الشارب»، مشيراً إلى مفهوم هذه الأشكال بقوة مباشرة

* مؤرخ وباحث جمالي



تستعين بأي تشكيل واقعي أوإيقوني،أوظواهري حسب هوسرل .

المفهومية أو الفن المفهومي

عندما ظهرت أعمال كوست Kossth مؤلفة من غرفة فيها طاولة عليها كتب ومذكرات، وحولها مجموعة من الكراسي متاحة للمشاهد لقراءة الكتب والمذكرات ، كان هذا العمل بداية إطلاق نعت الفن المفهومي Conceptual art في الفن الحديث. وتنامى هذا التيار المفهومي حتى وصل إلى حدود إعادة ترتيب الشيء بذاته بخطوة إبداعية أطلق عليها إسم «التنصيبية» Installation .

ومع أن اتجاهات الفن الحديث ومدارسه قد حملت أسماء مختلفة، مثل الرومانسية والسريالية والدادائية والوحشية، إلاّ أن سمت هذه الاتجاهات التي امتدت خلال النصف الأول من القرن العشرين كان التأكيد على المفهوم بحثاً عن الحقيقة بوصفها واقعاً وليست نظرية.

لقد رافق هذا الفن المفهومي قلق في قراءته،وتساءل النقاد إذا كان الشكل من صنع ذاته، وإذاكان مفهومه إشكالياً بسبب اختلاف موقف الفنان والناقد، فما هو دور الفنان، وأين حضوره في العمل الجاهز بذاته ؟. فهل غاب الفنان أومات كما يقول الفيلسوف البنائي بارت Barthe.

. ثم تساءل نقاد آخرون عن الهدف الكامن وراء تخلي الفنان عن لوحته وعن مفهومها، وعن مسؤوليته بتكوينها . وكان الجواب «تتميّز الصورة عن اللغة بوصفها مطلقة، وأن قراءتها نسبية تختلف باختلاف المتلقين والنقاد». وهكذا فإن الفنان لم يغب عن عمله تهرباً من مسؤوليته،بل رغبة في مشاركة المتلقي في بناء رؤيته وليس في إعادة تقييم عمله الذي لم يشارك بصنعه.



تأويلات المتلقي أمام الشكل المفهومي

حاول الفنان الحداثي في جميع الاعمال المفهومية أن يجعل المضمون أكثر حضوراً من الشكل،بيد أن محاولته هذه لم تمنع المضمون أن يبقى سراً يتحدى المتلقي في قدرته على كشفه. لقد وقف المتلقي أمام العمل المفهومي ملتاثاً محاولاً تفسيره بحسب قصد المؤلف، ومثالنا حاملة القوارير التي قدمها دوشان فنحن لا نراها لغزاً إذا اعتمدنا التفسير لقراءتها،فهي لا تعدو عن كونها وظيفة محددة لحمل القوارير.ولكن هذا الحامل لم يعد معبراً عن وظيفة بل عن شكل يحمل مضموناً جمالياً جديداًوقد تخلى عن وظيفته.

أمام هذا الشكل اللغز يسعى المتلقي إلى تفسيره أو تأويله.وهكذا فإن أعمال كوست ذاتها لم تكن لتحمل وظيفة إستعمالية بل أصبحت بحسب المؤلف شكلاً جمالياً ملغزاً.بل إن جميع الأعمال المفهومية هي أشكال ملغزة تتحدى المتلقي، ولحل هذه الألغازكانت ثمة طريقة قديمة حديثة

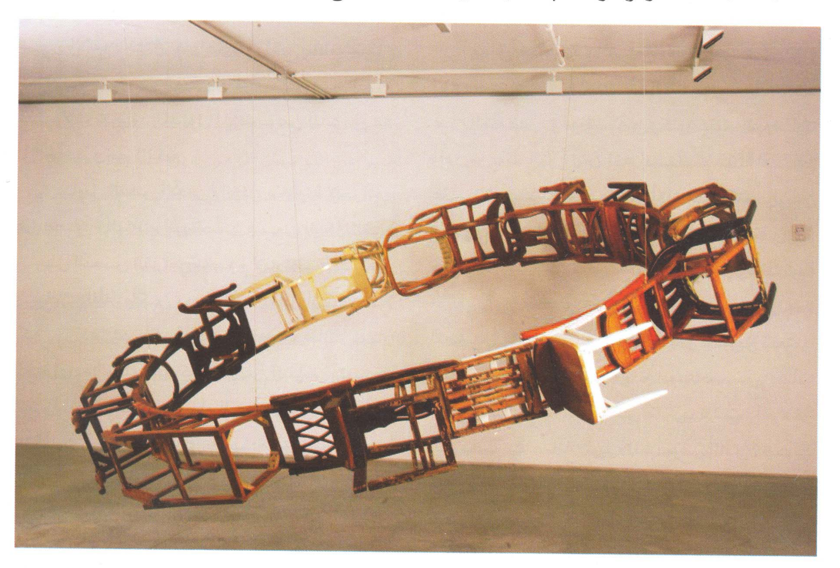
هـي الهيرمانوطيقـا أو التأويـل لحل ألغاز الشـكل المفهومي.

لم تعـد قـراءة المفهوميـة سـهلة إذ ليسـت خاضـعة لتفسـير محدد بل إلى التأويل اوماسـمي الهيرمانوطيقـا Hermeneutics . وبحسـب هانز غادامـير H.Gadamir فإن الهيرمانوطيقا ليست منهجاً بل هـي التحرر من المنهـج العلمي و مـن الدوغماتية، علـى نقيض التفسـير الذي يقلل من حاجـة التأسـيس المخالـف والرؤيـة المغايرة. ولا ترتبـط الهيرمانوطيقـا أو التأويل بالعلم فقط، بـل بالتجربة الإنسـانية بعيـداً عن المنهـج الثابت والإيديولوجيا. والنقد التفكيكي ضرب من التأويل. أي إعـادة توصيـف مفهـوم العمل الفنـي كما هي مقولة ليوتار Lyotard .

دور الهيرمانوطيقا

لقـد بـدأ المنجز الفني المفهومي «شـيئاً ما» حاملاً شكلاً Forme وموضوعاً Objet أو مفهوماً معيّنـاً. ويقف القارىء أو النـاقـد ملتاثاً أمام هذين العنصـرين، فإمـا أن يذهـب إلى تصـور مفهومي Conceptualisation لهذا الشـيء، وإما أن يلجأ إلى تشـيّوء أو تشـيأة المفهـوم. Chosification .ويحتفـظ الشـيء بذاتـه بملكية مفهومـه المحدد أوالمجـرد .ولابدّ لقراءته من اللجوء إلى تشـخيص ذاتـه وجعلهـا عيانيـة Concreation، محـاولاً النـزوع إلى معرفـة بعيـدة المـدى، أو إلى معرفـة اتفاقيـة وصـولاً إلى معرفـة غير متوقعـة عبر علم المعرفـة، Epistemologie وذلـك عـن طريـق التفسـير والشـرح Explication . أو عـن طريـق التأويل Interpretation أو عن طريق البيان حيث نكتشف المجاز Metophore والكناية Metonyne والمحاكاة Mimesis أو عن طريق الأسطورة.

لا بـد أن نفـرق بـين المتلقـي العـادي وبين الناقـد، إذ أن الأول ثابـت أما الثـاني فهو متغير، مما يمنـح النص فرصـة التشـكل المتجدد، فرصة





توقـع دلالات غير متوقعة، يمارسـها الناقد. على أنـه لا بد من الاعتراف أن أكثر النقاد لا يقرأون النص إلا من خلال ظواهره، ونادراً ما اسـتطاع الناقـد تحقيق نـوع مـن التأويل، نوع مـن إبداع مدلـولات تتجاوز المدلول الموضـوعي الذي زرعه المؤلف في رحم النص

فتأويل النص الأدبي والفني محاولة لإخراجه عن قصـده البياني إلى قصـد يسـعى إليه المتلقي، وتأويـل النـص القرآني محـرم لأنه تصـدٍّ للتناص مـع كلام الله. ولكـن مصـطلح التأويل انتشـر لكي يكون مرادفاً لمصطلح التفسير. وهذا مخالف لمعناه الذي أراده النقاد عند كلامهم عن التناص وتعددية القـراءة والمشاركة في بناء النص، ولكن مصـطلح Interpretation الـذي يقابـل مصـطلح التأويل يقابل أيضاً مصطلح التفسير، مما دعا إلى اعتماد مصـطلح Hermeneutics الهيرمانوطيقا المشتق من أصـول أسـطورية (هرمز)، ولكنه يعنـي التأويل بالمعنى الذي نعرصه في هذا البحث.

يعـود مصـطلح الهيرمانوطيقا إلى أسـم الإله الإغريقـي هرمـز Hermes إله السـرعة والكشـف عـن الغامض، وهونفسـه ميركـور عنـد الرومـان، وإدريس عند التوراتيين. لقد اسـتخدم هذا المصطلح عنـد الاغريـق في محـاورات أفلاطـون كتعبـير عن معنى (صـوفيا) أي معرفة المجهـول والحكمة. وامتد هذا المصـطلح كي يعني تفسير الأسـاطير عند توما الأكويني وأوغسـطين، ثم تأويـلاً للكتاب المقدس عند المصلـح لوثـر. وفي العـام ١٦٧٨ كان سـبينوزا يعتمد هـذا المصـطلح لتحقيق فهـم أبعد لمضمون الكتاب المقدس، بيـد أنـه أكـد علـى ضـرورة اعتمـاد الأفق التاريخـي في عملية تأويل النصـوص التـي كتبت في مراحـل مختلفـة، والرجـوع إلى العقـل والفكر الذي أنتج النصوص.



وفي العصر الحديث سعى شليماخر وغادامير لتحويل فعل التأويل من قراءة النص التوراتي إلى النص الأدبي، دون أن يقدما نظرية محددة واضحة لهذا المصطلح، بيد أن يوهان مارتن شادينيوس Chadenius في العام ١٧٤٢ كان أول من جعل التأويل مسألة فكرية مختلفة عن المنطق،مرتبطة بنظرية المعرفة والبحث عن الحقيقة والفهم مما شكل مضمون هذه التسمية في بداية القرن العشرين،حيث اعتمدها وولف Woolf بوصفها تهدف إلى المعرفة الكلية للكائن،ضمن نطاق فقه اللغة بوصفه نظاماً منهجياً بعيداً عن الفردية الذاتية والرومانسية.

هكذا أصبح هذا المصطلح مادة في الفلسفة الرومانسية والمثالية الألمانية،وأصبح وسيلة لتأويل النصوص والتواصل مع أعمق الأفكار،ويتبدل السؤال (كيف نقرأ) إلى (كيف نتواصل مع كل شيء)،على حدّ قول شلوماخر. إلى أن تغيرت وظيفة هذا المصطاح عند هيدغر في كتابه الزمن والوجود،وأصبح مجالها واسعاً، فلم تعد مجرد تعبير عن التواصل الرمزي، بل أصبحت سؤالاً يصل إلى أبعاد المواقف الثقافية عند كل من غادامير Gadamir وهابرماس Habermas وآبل Apel وريكور Ricour ودريدا Derrida .

وإلى جانب تأويل المفهوم ظهرت الطريقة الدلائلية أو السيمانتية Sementique عند دوسوسّور de Saussure التي تعتمد على قانون الدال والمدلول، بحثاً عن المفهوم الكامن وراء الشكل. كما ظهرت الطريقة التحليلية التي أعلنت منذ بدايتها في العام ١٩٦٠ أن (الفن لغة). ثم ظهرت التجريبية على نطاق واسع.



انتشار الهيرمانوطيقا

هكذا أصبح للفن المفهومي وسائل لقراءته بعد أن حقق منطلقاته النظرية والعملية في المعرض الدولي الذي أقيم في ألمانيا عام ١٩٦٩ تحت عنوان (مفهوم) Concept. وكان إيذاناً بانتشار فن يناهض الظواهرية لحساب المفهوم ،إنقاذاً من عدمية التجريد وقطيعة الحداثة في بداية ثورة علم الجمال على النظريات الاستطيقية التقليدية، متأثراً إلى حدٍ بعيد بالثورات التقنية والرقمية التي اقتحمت الفن وغيرت ماهيته، إذ أصبح وسيلة للمعرفة والخبرة على حصان وسائل متعددة ،مثل الاستنساخ والفوتوشوب والكولاج، غارقاً في أعماق المغامرة لاكتشاف الحقيقة من الواقع المألوف، في ظروف عصر الآلة والتقنيات، وفي عصر معالجة الجسد بوصفه عملاً تكميلياً للمنتج الفني، وعصر الفن البصري Op art والفن الشعبي Pop art، ناسياً هدف الفنان في أن يكون على مسافة متلاحمة من المتلقي والجمهور والمجتمع، ومع الزمان والمكان على اختلاف قاراته.

تخلف دراسة المفهومية

من خلال هذه المقومات التفصيلية للمدرسة المفهومية، يتبين لنا قصور الدراسات الفلسفية والنقدية عن توضيح مسارات المفهومية. والواقع أن ثمة تخلفاً واضحاً في تلك الدراسات عن اكتشاف قواعد المفهومية منذ الفلسفة الأفلوطينية وعلى امتداد الدراسات المتتابعة عن الشكل والمضمون حتى تدخل الهيرمانوطيقا في قراءة المفهومية

وعندما اجترأ الشكل على المفهوم منذ بداية القرن العشرين، كان لا بدّ من دراسات مرافقة وأبحاث جمالية ما زلنا نفتقرها عن فضل المفهوم على الشكل وعن أساليب التعبير عن المفهوم،والتي بدت غامضة وقاصرة عن كونها دراسات في علم الجمال تعيد إلى المفهوم حضوره،وتحفظ للشكل كرامته بعد أن تعرض للتفكيك والتجريد.ومازال الناقد الحديث غافلاً عن توسيع نطاق دراسته عن

المفهوم، و عن الحديث عن الجوهر وعن الرسالة التي يحملها الشكل على أكتافه، ثم عن قيمة المفهوم وأثره على المعرفة والحياة،وعلاقته بالعصر والمجتمع والإيديولوجيا.

هكذا يبدو الحديث عن المفهومية فصلاً من فصول الحداثة التي أفرزت اتجاهات متعددة تسرع النقاد بتسميتها،فكانت أشبه بمدارس ضمن ثقافة شاملة هي ثقافة الحداثة التي بدأت مع شروق القرن العشرين، وما زالت تترنح بتأثير النقد الجارح الذي كشف الغطاء عن عبثية مساراتها وعن عدمية مآلها. مما دعا إلى السؤال عن ما بعد المفهومية دونما تحديد لخارطة طريق هذا (الما بعد). لولا الحديث عن فن الأرض وفن الجسد وفن الألة، وهي مجرد تسميات لا تتعدى كونها عناوين نقدية مفتعلة،استمراراً لما تم عبر تاريخ الفن من تسميات على أقلام النقاد والصحفيين، كالإنطباعية والدادائية والوحشية والطلائعية. وتلى ذلك ظهور تسمية المفهومية لأول مرة عند الحديث عن أعمال دوشان وبخاصة تمثال حاملة القوارير التي أثارت أهمية المفهوم على الشكل، ثم بدت بظهور نظرية (الفن تفكير في صور) وتفشت هذه النظرية في مسارات الحداثة حسب هربرت ريد H.Read في عمليات الاستنساخ والانطباع والتجريد والتنصيب والميديا.

ويصدق القول أن جميع الأعمال الفنية بعد دوشان وحتى اليوم هي أعمال مفهومية.مما يؤكد أن المفهومية هي مصطلح إضافي لفن الحداثة الذي استمر خلال القرن العشرين. ثم ابتدأ تنظير المفهومية منذ عام ١٩٦٤ عندما قدم كوست عمله التنصيبي " الغرفة والطاولة" لافتاً الانتباه إلى دور الفكر في بناء العمل الفني، وإلى انتقال هذا العمل من كونه سلعة تجارية ألى كونه منتج فكري إبداعي قادر على الاستعانة بجميع المبتكرات التقنية، ممايحقق ذرائعية المنتج الفني لمحاورة الأشياء المتاحة مهما كانت تافهة، كما فعل دوشان ومانزوني والمدرسة المستقبلية، وكان القصد دعوة المتلقي للمشاركة في تأويل العمل المفهومي لإنتاج عمل مشترك بين الفنان والمتلقي. ويبقى حاصل اتجاه المفهومية سيطرة المعنى على الشكل.كشفاً عن المفهوم والجوهر والرسالة.

وعلى الرغم من النقد الموجه للحداثة كما المفهومية التي تنكرت للشكل وهو قوام الصورة منذ أن وجدت، فإن المؤسسات الاستثمارية مازالت تشجع هذا الاتجاه، إذ وصل مزاد كريستيز في دبي مؤخراً إلى مليون دولار مقابل عمل مفهومي لفنان عربي شاب.تم ذلك على الرغم من الرفض الحاد الموجه للمفهومية من أنها طريق للتعبير الطائش، (وأنها دعوة لتكريم القبح والعدم والعبث. إنها مجردد إعادة تدوير Recycling المخلفات التافهة كي يقف المتلقي والفنان أمام مرآة مخلفات حياتهما اليومية).والاعتماد على الآلة ومفرداتها تكريماً للصناعة واحتراماً لعصر التقنيات ، مما أوصل هذا الاتجاه إلى خارج حدود المفهومية وإلى ما ورائها كما يقا ل.

استنساخ المفهومية

قبل أن يصل الفنان العربي إلى (ما وراء المفهومية)، كانت التسمية قد تفشت كصفات لاعمال جيل من الطليعيين من أمثال حسن الشريف من دولة الإمارات، حيث بدت أعماله من خلال تفكيك الأشياء المبعثرة كالحصى الملون تتغير مواضعها حسب رغبة المشاهد، ويذكرنا هذا العمل بما قدمه دوترموندا de Termondo في العام ١٩٤٨، إذ جمع حبات البطاطا في صندوق زجاجي تتحرك مواقعها



بفعل المتلقي.وسرت هذه المفهومية في أعمال الفنان السعودي بكر شيخون،وفي اعمال الفنان المغربي عبد الكريم الوزاني وعشرات آخرين.

على أن هذه المحاولات المفهومية لم تجد لها رصيداً جمالياً يشفع بها أمام المسؤولية التي يتحملها الفنان العربي في إعادة تكوينه الفني والحضاري، والتي ابتدأها شاكرحسن آل سعيد في العراق وبدت في أعمال عصمت داوستاشي وأحمد نوار في مصر، والجديرة بوصفها مفهومية غير منسوخة، على نقيض الأعمال التي تتطفل اليوم جزافاً على المفهومية في أعمال تخرج عن نطاق الفن، إذ تحطمت كل أشكال الواقع والمألوف بحجة إبراز مفهوم ضبابي ترك للمتلقي قراءته جوازاً ليكشف ما في فنجان القهوة من مفاهيم خيالية.

لقد حملت أعمال كوست وبويس وناومان عنوان المفهومية أو الفن المفهومي مع ادعاء فلسفي أن الفنان يقدم لجمهوره إدراكاً جديداً للعالم ومفهوماً جديداً للفن، ولكن من خلال رسالة افتراضية تفرض على الجمهور وقد أصابه الذهول بعد أن جرّد من حقه بالتذوق، وانصاع إلى واجبه بإدراك العمل الفني كفكرة وليس كصورة، ككلمات وليس كفن. فالكلمات أصبحت وسيلة للحريات الوهمية التي تعكس الواقع الإيديولوجي للعولمة الفكرية والفنية

ومع ذلك، نحن لانتهم المفهومية الغربية في الفن الحديث والتي تحمل أصولها في أعمال أندي وارهل ودونالد جود. بل إن أعمال السرياليين والمستقبليين أختزنت أيضاً كل معاني المفهومية، ولكننا نشير إلى الخطأ في استنساخها مما يؤدي إلى ضلال الفن عن هويته الإبداعية والقضاء على جمالية الشكل وهي أساس الفن التشكيلي، مما يفسح في المجال إلى جعل هذا الفن منتجاً أدبياً أوسياسياً أو إجتماعياً، أو لهواً،وليس منتجاً استطيقياً.

ماهيّة الفن والفنان

د. محمـود شــاهين *

«الفـن» مصطلح شائع يتردد على مسامعنـا مئات المرات في اليوم الواحـد، لكن ماذا يعني تحديداً؟ ما أنواعه وضروبه؟ ومتى بدأ مع الإنسان؟

أسئلة تبحث عن أجوبة دقيقة ومحددة، لا سيما بعد إنتشار هذا المصطلح واستعماله في أكثر من موضوع وموقع ومعنى.

فقـد خلق هـذا الاستعمال الواسع وغير المنظم والدقيق لكلمـة «فن» إشكالات كثيرة للفن ومزاوليـه، حيـث إختلـط معنى «الفـن» بمعانٍ عديـدة لا تحصـى، وتداخل مفهومـه بمفاهيم عديـدة وكثيرة، القسـم الأكـبر منها لا يمت للفـن بصلة. من جانـب آخر، كرّس تطـور العصر وتشعـب الإختصاصـات فيـه، إشكالية معنـى الفن وماهيته، مـا يحتم تتبع معنـاه بدقة، عبر شجرة عائلته وفروعها وأصولها المختلفة.

السؤال إذاً: ما هو الفن؟

يُلح هذا السـؤال في الحضـور، إذا مـا علمنا أنه كمصـطلح، يتردد على مسـامعنا في حياتنـا اليومية، لأكـثر من مرة في السـاعة الواحدة، تـارةً مفرداً وتارة أخـرى مقرونـاً باصـطلاح مـرادف كأن نقـول: فـن جميـل، وفن تشـكيلي، وفـن تطبيقي، وفن مسـرحي، وفن موسـيقى، وفـن سـينمائي، وفن تلفزيـوني، وفن أدبي، وفن بصـري، وفـن إيمائي، وغـير ذلك الكثير. بل لقد بدأنا نسـمع بفن للحدائق وتنسيق الزهور، وفن للمطبخ، وآخر للخياطة، وقيادة السـيارات، والسياسة، وفن للحب، وآخر للحياة، .....إالخ

فما الذي نعنيه حقاً بتعبير «فن»؟

يقول الدكتور زكريا إبراهيم في كتابه «مشكلة الفن» إننا لو رجعنا إلى الأصـل الاشـتقاقي لكلمة «فن» لوجدنا أن هـذه الكلمة لم تكن تعني سـوى النشـاط الصـناعي النافع بصـفة عامة. فلم يكن لفظ «فـن» عند اليونانيين «على سبيل المثال» قاصراً على الشعر والنحت والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون الجميلة، بل كان يشـمل أيضاً الكثـير مـن الصـناعات المهنيـة كالنجـارة، والحدادة، والبناء ...وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعي.

* نحات وأستاذ في كلية في الفنون الجميلة بجامعة دمشق



الذائقة الفنية الشعبية

من جانب آخر، يرى البعض أن الفن ينشأ في (سياق نشاط جمالي خاص، يمارسه البشر هو: الإبداع الفني الذي يُعتبر، إلى جانب الفن، جزءاً من الثقافة الفنية للمجتمع).

أجناس الفن

ويؤكد هؤلاء أنه يُعزى إلى الفن أو الإبداع الفني «نشاط الفنانيين في ميادين العمارة والتصوير الزيتي، والنحت، والأدب، والرقص، والموسيقا، والمسرح، والسينما، وسواها من أجناس الفن والإبداع الفني، بإعتباره نوعاً خاصاً من نشاط البشر الجمالي، كان وليد حاجة إجتماعية ملحة، إلى تطوير وسائل الإئتلاف والإتصال، وتوارث المعلومات الحسية، ومشاعر وإرادة البشر، في سبيل تطوير عالمهم الروحي، من جميع الجوانب.»

مفهوم الفن عند العرب

يرى الدكتور زكريا إبراهيم أن العرب استعملوا كلمة « الصناعة» للإشارة إلى «الفن» عموماً، كما يظهر من تسمية أبي هلال العسكري، لكتابه في الكتابة والشعر بإسم «كتاب الصناعتين»، وقد روى لنا أبو حيان التوحيدي أنه كان بصحبة قوم يستمعون إلى غناء صبي صغير بديع الفن، فقال لهم: حدثوني بما كنتم فيه عن الطبيعة، لم احتاجت إلى الصناعة، وقد علمنا أن الصناعة تحكي الطبيعة وتروم اللحاق بها والقرب منها، على سقوطها دونها!! ولم يستطع أحد من رفاقه أن يفسر حاجة الطبيعة إلى الصناعة، فعاد التوحيدي يقول: «إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس، وتقبل آثارها، وتمتثل بأمرها، وتكتمل بكمالها، وتعمل على استعمالها، وتُكتب بإملائها، وترسم بإلقائها، فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة، ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية، وآلة منقادة، أفرغ بأيدي العقل والنفس لبوساً مؤنقاً، وتأليفاً معجباً، وأعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقة، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة، بواسطة الصناعة الحادثة، التي من شأنها إستملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، إستكمالاً بما تأخذ، وكمالاً لما تعطي.»».

هذا النص - كما يرى الدكتور إبراهيم - إن دل على شيء، إنما يدل على أن العرب قد فهموا أن الفن هو الإنسان مُضافاً إلى الطبيعة، ما دام دور «الصناعة» هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية.



الغورنيكا لبيكاسو



الفن بحاجة للحرفة

وقد قارب الاشتراكيون هذا المعنى عندما أشاروا إلى أنه «كي تكون ثمار المخيلة المبدعة متاحة للآخرين، ومؤثرة في عالمهم الروحي، يجب أن تكون مجسدة في مادة مناسبة، أكثر كمالاً وصموداً في وجه الزمن من وسائل إيصال الإرادة والمشاعر الشخصية، ولأجل هذا النشاط، لا بد للفنان من موهبة، أي مجموعة قابليات مهنية خاصة قادرة على التجسيد العملي لثمار المخيلة المبدعة، من مادة مناسبة».

البعض الآخر، يرى أن كلمة «فن» هي المعرفة والقدرة والعادة النامية، أو تعلم القدرة، وبشكل مجرد: غصن أو جزء من الثقافة الإنسانية التنويرية، العلم والمعرفة بالعمل، العمل اليدوي والحرفة الأستاذيّة التي تتطلب مهارة أكبر، وذوقاً أرهف، الفنون الجميلة، كل الفنون.

والفن أيضاً هو عكس الطبيعة، وهو ما يعني في هذه الحالة، كل ما هو من صنع الإنسان.

الفن والحرفة

علماء الجمال الماركسي اللينيني يرون أنه لا يجوز البت في بماهية الفن بتاً مبرماً، لأن الموضوع الذي نود تعريفه ليس بسيطاً، وفي الحقيقة، فإن مفهوم الفن يشتمل شكلاً معقداً من أشكال الوعي الإجتماعي.

إن لكلمة فن بحد ذاتها، معاني مختلفة جداً في اللغات الحديثة، فقد ثبت في كل اللغات، العلاقة العضوية بين الفن وبين دائرة واسعة من مختلف المهارات والعادات والخبرات العملية للإنسان، وفي المراحل المبكرة من تطور المجتمع، كانت هذه الصلة أكثر وضوحاً. ففي فلورنسا في العصور الوسطى، كان الرسم وصناعة الكتب في ورشة واحدة.

لقد اندمج الفن، من ناحية، في بوتقة الإنتاج المادي الواسعة، وإتصل من ناحية أخرى، بالعلم والفلسفة وغيرها من مجالات الحياة الروحية للمجتمع.



إنتاج الجمال والشعور بالمتعة

يذهب بعض علماء الجمال إلى تحديد معنى الفن، إستناداً إلى ربطه بالجمال وإنتاجه لنوع من الشعور بالمتعة، أو اللذة، او اللهو، أو اللعب، خالصاً من أي هدف أو غاية أخرى.

فمعجم «لالاند الفلسفي» ينسب إلى كلمة «فن» معنيين: الأول معنى عام، يشير إلى مجموع العمليات التي تُستخدم عادة للوصول إلى نتيجة معينة، والثاني معنى جمالي «استطيقي» يجعل من الفن كل إنتاج للجمال يتحقق في أعمال يقوم بها، موجود واعٍ أو مُتصف بالشعور، أما الباحث «سنتيانا» فيرى أن ثمة علاقة جوهرية وثيقة بين مفهوم «الجمال» ومفهوم «الفن» مادامت الفنون الجميلة إنما هي في صميمها ضروب من الإنتاج التي يجوز أو ينبغي أن تولّد آثاراً جمالية، وإن كان مثل هذا المثل ليس هو بالضرورة المعيار الأوحد.

الفن والتواصل بين الناس

الروائي الروسي «تولستوي» في كتابه ما «هو الفن» يرى عكس ذلك، فهو يعتقد أن الفلاسفة الذين دأبوا على تعريف الفن، أوالنشاط الفني، بالرجوع إلى مفاهيم (الجمال، واللذة، واللعب، واللهو، وفيض الطاقة) وما إلى ذلك، إنما يخطئون في جانب كبير. فتعريف الفن بالإستناد إلى ما يتولد عنه من لذة هو أشبه ما يكون بتعريف الغذاء «الطعام» بالإستناد إلى ما يسببه لنا من متعة أو لذة، في حين أن المهم هو معرفة الدور الذي يلعبه الفن في حياة الإنسان، أوالإنسانية بصفة عامة.



النحات جياكو ميتي في محترفه

وكما أن المهم بالنسبة إلى الطعام هو الوقوف على أهميته الغذائية في حياة الموجود البشري، أو الكائن العضوي بصفة عامة. على هذا الأساس، إذا أردنا أن نُعرّف الفن تعريفاً صحيحاً، وجب علينا أولاً، وقبل كل شيء، أن نكف عن إعتباره مصدر لذة، لكي ننظر إليه بوصفه مظهراً من مظاهر الحياة البشرية، ولن نجد أدنى صعوبة عندئذ في أن نتحقق من أن الفن هو إحدى وسائل الإتصال بين الناس.

الفن والسحر

في كتابه «ضرورة الفن» يرى « آرنست فيشر» أن عمر الفن بوشك أن يكون هو عمر الإنسان. فالفن صورة من صور العمل، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشري.

إن الأنسان يتحكم في الأشياء ويجعلها ملك يده، عن طريق تحويله إياها. والعمل هو عملية تحويل الأشياء الطبيعية، لكن الإنسان لا يعمل فحسب، بل يحلم أيضاً. يحلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة. يحلم بأن يتمكن من تغيير الأشياء وتشكيلها في صورة جديدة، بوسائل سحرية. فالسحر في الخيال يقابل العمل في الواقع، والإنسان - من أول عهده - ساحر على حد تعبير «فيشر»

الفن والحلم

بعض علماء الجمال والفلاسفة، ربطوا بين الفن والحلم، ففسروا الفن وعرّفوه على هذا الأساس، ومنهم النحات الفرنسي المعروف «أوغست رودان» الذي قال: كل مهمة الفن إنما تنحصر في خلق عالم خيالي تكون وظيفته الأولى أن يجيء مخالفاً، بوجه من الوجوه، لهذا العالم الذي نحيا فيه.

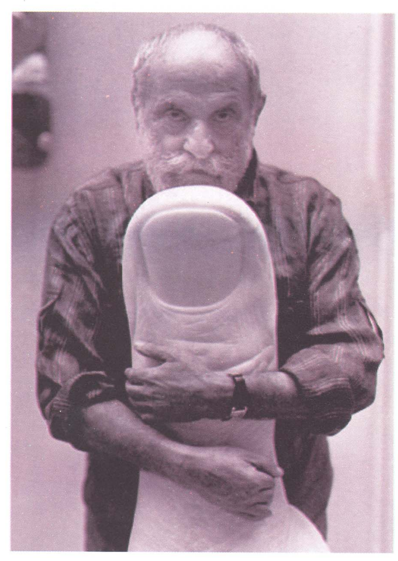
لكن «كما يرى الدكتور زكريا إبراهيم» إننا بهذا المعنى نغفل حقيقة أن الخيال وحده لا يكوّن جوهر الفن، كما أن العاطفة وحدها لا تكفي لتفسير العمل الفني. فليس الفن مجرد وجدان وعاطفة، أو حلم وخيال، وإنما هو أيضاً خلق وصناعة، أو إنتاج ومهارة. ومعنى هذا بعبارة أخرى، أنه لا يمكن أن يكون هناك فن إن لم تكن هناك قدرة على تنظيم الأحلام وبعثها في جسم معين هو ما نسميه بالأثر الفني.

الفن والإبداع والخبرة

إن الرسام ليس هو الرجل الذي يهتم بالأوراق والاقلام، بل هو الرجل الذي يعتني بدراسة إنحناءات الأجسام الحية، وتغيرات المنظورات في الأشياء، والصور الجانبية الضائعة، وما إلى ذلك من أشكال.

من جانب آخر يتساءل البعض: أليس الفن هو بين شتى القوى الروحيّة التي يملكها الإنسان، تلك القوى الخلاقة التي تستطيع أن تبني عالماً بأكمله؟

أليس الفن هو ذلك الساحر العجيب الذي يوجه ضربة إلى العدم، حيث يدفع إلى الوجود بمخلوقاته اللامادية كالسمفونيات والمقطوعات الموسيقية والملاحم



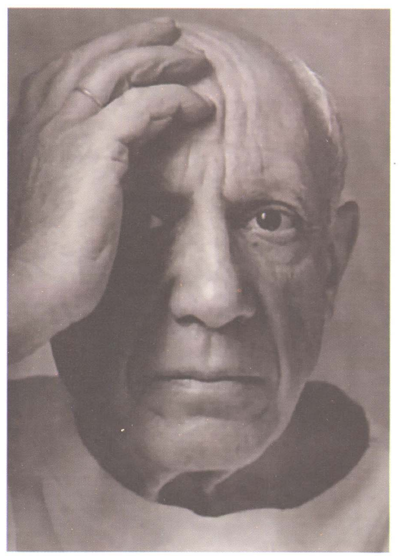
النحات سيزار مع إصبعه

الشعرية، وموجوداته المرئية التي تحتل مكانها تحت الشمس كالكاتدرائيات والأهرامات والمسلات؟!

إذاً فما أحرانا بأن نقول: أن الفن هو اسلوبنا البشري في خلق عالم يكون غريباً عن الواقع. عالم لا يكون مناظراً له، ولا يمكن وصفه بأنه مجرد تعبير عنه!!

اما تلك «المخلوقات» كما يرى «سوريو» التي يبدعها الفنانون، والتي طالما استهوت الناس في كل زمان ومكان، فهي كائنات عجيبة، تجمع بينها كلمة «الفن» ولكنها في الحقيقة، مختلفات متباينات. إذاً ما الذي يجمع بين الكاتدرائية الشاهقة التي تتصاعد أعمدتها الهائلة نحو السماء، و «السمفونيّة» الرائعة التي تتوالى أنغامها المعقدة، حاملة في ثناياها أعمق معاني اللانهائية؟.

هكذا يتساءل الدكتور «زكريا إبراهيم» ..ويضيف إلى «الكاتدرائية» و «السمفونيّة» اللوحة الناطقة التي



بابلو بيكاسو

تصور شخصية ما من الشخصيات، والقصيدة الرقيقة التي تحمل أناشيد الحب.

نقول: ما الذي يجمع بين تلك الأعمال الفنيّة المتنوعة، المتباينة، إن لم تكن هي تلك «القدرة الإبداعية» التي يستقدم الفنان بمقتضاها إلى عالم الوجود، مخلوقات جديدة لم تكن منتظرة، ولم يكن وجودها الحق في الحسبان!!.

الحق «برأي إبراهيم وسوريو» أنه سواء أكانت أداة الفنان في الإبداع هي الكلام، أو الرخام، أم الأنغام، أم الألوان، فإن ما يخلقه الفنان لا بد من أن يكون عملاً فردياً يتسم بطابع خاص، وأصالة شخصية، بحيث يصح أن نقول عنه أنه « نسيج وحده».

الفن والوعي الاجتماعي

في الجانب الآخر يرى علم الجمال الماركسي اللينيني أن ما يميّز الفن عن كل النشاطات الحسية الملموسة هو كون المؤلف الفني دائماً نتيجة نشاط فكري. أي نتيجة وعي الإنسان لجوانب معينة من الواقع.

إن الفن ينتمي إلى زمرة الظواهر التي نوحدها تحت مفهوم الوعي الإجتماعي. والفن كشكل من أشكال الوعي الإجتماعي، مثل العلم، والدين، والأخلاق، وما شابهها، يخضع في وجوده وتطوره إلى قوانين التاريخ الأساسية، والفن الواقعي وسيلة جبارة لمعرفة الحياة وتحويلها تحويلاً جذرياً. لذا فإن الطبقات الإجتماعية التقدمية تناضل دائماً في سبيل الحقيقة الحياتية في الفن.

يرى الموسيقي «أدريان ليفركون» أن الفن، وقبل كل شيء، يجب أن يخدم الجماعة الإنسانية. هذه الجماعة التي تربط بينها أشياء أكثر بكثير من مجرد التعليم. جماعة لن تُقبل على الثقافة بل تعيشها، سوف يصبح الفن على علاقة وثيقة بالجنس البشري.

الفن والجماهير

أما «آرنست فيشر» فيرى أن هناك محاولات جادة قامت في السابق في عدد من الدول الإشتراكية

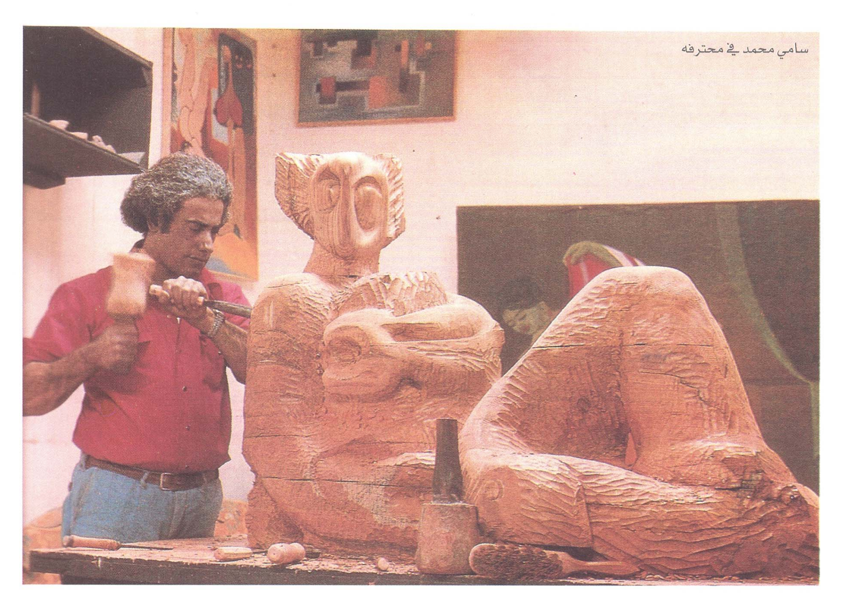
«لاسيما الإتحاد السوفييتي» لتأكيد العلاقة الوثيقة بين الفن والجماهير، ويرى أن المجتمع البرجوازي في مراحله الأخيرة، ينظر إلى الفن على أنه نوع من الهواية وازجاء الفراغ، وأنه غير جدير بإهتمام الأشخاص المشتغلين بأمور جدية كالأعمال الإقتصادية والسياسيّة. أما المجتمع الإشتراكي فيأخذ الفن مأخذ الجد. وقد دارت بين «فيشر» وعدد من العمال الشبان في «موسكو» مناقشات حول إنتاج عدد من المبدعين الروس في مجالات الفنان المختلفة، وقد لفت إنتباهه مدى فهم هؤلاء العمال وذكائهم، وأن الكتب الجديدة، والأفلام والمسرحيات والمؤلفات الموسيقيّة، يستمتع بها ملايين الناس، بل وتثير بينهم نقاشات حامية، ويُسّلم الجميع بالقوة الإجتماعية والتربوية للكلمة والصورة، ولا ينظر أحدهم إلى عمل من أعمال الفن كحادث عابر، بل هم ينظرون إليه كحدث ستترتب عليه آثار بعيدة المدى، إذ أنه وُلد من الواقع، ليؤثر في الواقع.

ويرى «فيشر» أنه ليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب المغلقة. إن إكتشاف الفنان للحقائق الجديدة لا يتم لحسابه لوحده، بل يتم من أجل الآخرين أيضاً. إن الفنان يُنتج من أجل الجماعة.

يؤكد «فيشر» بأن الإنسان الذي أصبح إنساناً عن طريق العمل، والذي إنسلخ عن المملكة الحيوانية لأنه حوّل الطبيعي إلى صناعي، والذي أصبح بذلك ساحراً. الإنسان صانع الواقع الإجتماعي سوف يبقى دائماً هو الساحر الأعظم. سوف يبقى هو «بروميثيوس» الذي يقتبس النار من السماء إلى الأرض، وسوف يبقى دائماً هو «أورفيوس» الذي يسحر الطبيعة بموسيقاه، ولن يموت الفن ما دامت الإنسانية باقية!!.



رامبرانت بريشته



سامي محمد في محترفه

ويبقى السؤال قائماً: ما هو الفن؟

الآراء كثيرة ومتشعبة ومتباينة، حول هذه المسألة، والإجتهادات والتعاريف حول هذه الماهيّة، وبالتالي حول دور الفن في حياة الفرد والمجتمع والحياة عموماً. والماهيّة هذه، تُحدد عادة، وفق تركيبة المفكر والفيلسوف والفنان، الفكرية والسياسية والنشأويّة.

والحقيقة، فإن إشكالية تحديد ماهيّة الفن التي بدأت مع ظهور الفلسفة والتأويل والبحث الفكري النظري المدون، بقيت قائمة ومفتوحة منذ تلك المراحل وحتى اليوم، ومن النادر أن يمر يوم دون أن يُضاف إلى ماهيّة الفن ومعناه ودوره ماهيةً ومعنىً ودوراً جديداً. فما هو الفن حقيقةً؟

- هل هو إنتاج الجمال والإستمتاع به؟
- هل هو الصناعة مضافةً إلى الطبيعة؟
- هل هو الحرفة مُصعدة ومُشذبة؟
- هل هو شكل من أشكال الحوار الإنساني والتواصل بين البشر؟
- هل هو نوع من أنواع العمل الإنساني الطموح الممزوج بالسحر والخيال؟
- هل هو شيء من الحلم أو نوعاً من أنواعه؟
- هل هو خبرة مكرسة في أشكال مادية، جديدة، مبتكرة ومؤثرة؟
- أم تراه نوعاً من أنواع الوعي الإجتماعي والرؤية المستقبلية الشاملة؟

قد يكون للفن علاقة بكل هذه الأشياء مجتمعة، ولعل قيمته الأساسية في كونه إستطاع إثارة كل هذه التساؤلات والتأويلات حول ماهيته أولاً، وحول أنواعه وأجناسه ثانياً، وهذه الأخيرة إشكالية أخرى، تُضاف إلى إشكاليات علم الجمال والفن والفلسفة!!.

بعد كل ما تقدم، أليس من حقنا أن ندلي بدلونا في هذا البئر العميق المثير المرصود على ألف سر

وسحر وعذوبة ومعنى الذي يدعى «الفن» فنقول بأنه نوع من الممارسة السعيدة للتعب، أو هو تعب سعيد، ونوع خاص من الوعي الجميل، أو هو الإنسان من الداخل ؟!

أليس الفن أيضاً، تمثلاً أميناً لحركة تاريخ الإنسان، كما هو تمثل أمين لنزوعاته النبيلة في الوصول إلى زمن يتحرك كل شيء فيه لجعل الإنسان نفسه، في مواجهة عميقة ودائمة مع الحياة. الحياة الأكثر وضوحاً وعدلاً وأمناً وخصباً.. الأكثر إنسانية. أليس الفن عمقاً يضرب في التاريخ، وعمقاً آخر يضرب في الآتي ؟!

لقد سبق لـ «جان كوكتو» وقال: الشعر ضرورة وآه لو أعرف لماذا ؟!!

ونحن نقول هنا: الفن ضرورة، لأنه يقدم لنا أسباباً جديدة ودائمة للحياة وحب الحياة !!

ماهية الفنان

لخص « والس فاولي» صاحب كتاب «عصر السوريالية» شخصية «فاشيه»الذي اعتبره أحد معاول الهدم في السورياليّة قائلاً «البطل الجديد إذاً هو الإنسان غير المنسجم، هو الجواب أو الحالم، أو مقترف الأفعال اللامنطقية. إنه يمثل ما يدعوه علماء النفس بالمزاج الفصامي»،مثل هذا البطل القديم – الجديد، مثل هذه الشخصية، ربما كان لها ما يبرر وجودها في مناخات وزمن التحولات الكبرى، أما أن يستمر ظهور هذا البطل ، فهذا ما لا يمكن تبريره، لا سيما في المجتمعات النامية التي يشكل ظهور مثل هذه النماذج فيها وضعاً يسترعي الانتباه، ويستدعي الخوف!!.

إذا كانت شخصية «جاك فاشيه» ونهايته المفجعة، توضح مبدأ الهدم الرئيسي في السوريالية، فإن ظهور أمثاله في الحيوات الثقافية للمجتمعات النامية و «مجتمعاتنا العربية منها»، توضح مبدأ الهدم الرئيسي في هذه الحيوات، ومن ثم مصدر الخطر الحقيقي على مستقبلها المتمثل في مزيد من التنامي المبدع لقيمها الفاعلة ، وتطابق هذه القيم وانعكاساتها في الواقع سلوكاً وموقفاً.

إذاً من هو الفنان الحقيقي؟

أي دور يجب أن يلعبه في مجتمعه وكيف؟

ما هي مصادر معرفته، ومن أي الينابيع تنحدر وتتجمع عاطفته؟

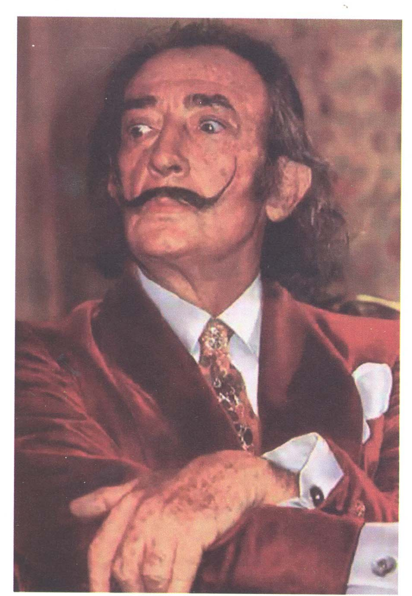
وأخيراً...كيف يحافظ على فنه حياً متوقداً فاعلاً ومؤثراً، يُغني الحياة؟!

من هو الفنان؟

هل الفنان شخص عادي كبقية الناس؟

أم هو متميز عنهم بصفات ومواصفات خاصة؟

هل له حياته الخاصة، وسلوكه الخاص، وأجواؤه الخاصة؟

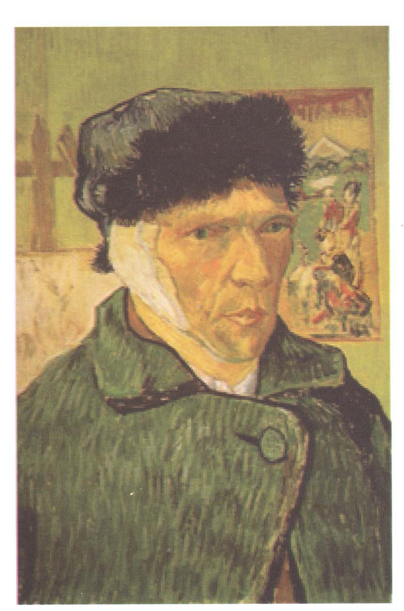


سلفادور دالي

أم هو عادي كبقية خلق الله؟

الفيلسوف «يونغ» يرى أن للفنان «حياة سوية كغيره من عامة الناس» لكنه يستدرك فيضيف مؤكداً بأن «الشخص المبدع لا بد أن يحمل في أعماق نفسه ثنائية حادة تعبر عن تناقض القدرات الكامنة فيه. فهو من ناحية، موجود بشري يملك حياة شخصية، ولكنه من ناحية أخرى، عملية إبداعية لا شخصية»

يدعم الدكتور زكريا إبراهيم في كتابه «مشكلة الفن» هذا الرأي قائلاً: «لا شك أنه ما دام الفنان، في ناحية منه ، لا يعدو كونه موجوداً بشرياً، فإنه قد يكون سوياً، عادياً، أو مريضاً شاذاً، وبالتالي فإن في وسعنا عن طريق فحص بنيته النفسية أن نهتدي إلى مقومات شخصيته، ولكننا لا نستطيع أن نفهمه بوصفه فناناً يملك مقدرة فنية خاصة، إلا بالنظر إلى تحصيله الفني أو إنتاجه الإبداعي»



فان كوخ بريشته

ويرى الدكتور إبراهيم أن الفن في نظر «يونغ» إنما هو نوع من الحافز الفطري الذي يتملك الموجود البشري، فيجعل منه مجرد أداة أو وسيلة في خدمته. ومعنى هذا أن الفنان ليس بالشخص الحر الذي يتجه بإرادته نحو تحقيق بعض الغايات أو الأهداف الشخصية ، وإنما هو يدع الفن يحقق أغراضه من خلاله.

وهكذا فقد وجد العلماء والفلاسفة «خاصة جماعة علم النفس التحليلي» في شخص الفنان، مادة خصبة لدراستهم، إذ لاحظوا أن حياته مليئة بشتى ضروب الصراع النفسي التي نتجت عن ازدواج شخصيته.

والفنان في نظر «يونغ» ليس مخلوقاً عادياً يبدع أعماله الفنية عن قصد وتفكير ورؤية، بل هو مجرد أداة في يد قوة عليا لا شعورية هي اللاشعور الجمعي.

ويضيف بأنه على الرغم من أن «الفنانين لا ينفردون بين سائر الناس بهذه القدرة الخاصة على إدراك محتويات اللاشعور الجمعي، لأنه قد يحدث إبان الأزمات الاجتماعية عندما ينهار الرمز الذي يقدسه المجتمع، أن تظهر بعض مكنونات اللاشعور الجمعي في أحلام الأفراد، إلا أن من شأن الفنان بصفة عامة، والشاعر بصفة خاصة، أن يشهد مكنونات اللاشعور في اليقظة، على حين يراه غيره في المنام، وتبعاً لذلك فإن عمل الفنان لا بد من أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش في كنفه. بمعنى أنه لا بد من أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن النفسي إلى الحقبة التاريخية التي ينتسب إليها.

الفنان والمتعة

للنحات الفرنسي المعروف «أوغست رودان» رأي خاص بالفنان، فهو يرى أن كلمة «فنان» بمعناها الواسع إنما تعني كل امرئ يجد لذة كبرى فيما يعمل «رجل يعشق مهنته، وهو يرى أن أقصى مكافأة يظفر بها هي اغتباطه بتحقيق عمل جيد، ولن يظفر العَالم بالسعادة الحقة إلا حينما يتهيأ للناس أجمعين، أن يكتسبوا روح الفنان»

ويضيف: «إن الفن أيضاً درس رائع في الإخلاص».
أما الفيلسوف «لافل» فيرى أن الفن ليس مشكلة على الإطلاق، بل هو الذي يجعل كل موضوع يكف عن أن يكون مشكلة بالنسبة لنا»

من المؤكد أن الفنان أثناء وبعد ممارسته للفن، يشعر بمتعة عارمة لا تضاهيها متعة على الإطلاق، غير أن هذه المتعة ستتضاعف إذا ما كان للناس والمجتمع شيّ من هذا الفن، أو استطاع هذا الفن أن ينقل للناس بعضاً من المتع التي حصل عليها الفنان إبان وخلال وبعد تحقيق هذا الفن.

الفنان وموقعه الاجتماعي

لا شك أن الفنان، وعبر العصور المختلفة، كانت له حظوة خاصة لدى مجتمعه وشعبه، فقد قدّره المجتمع ، واحترمه الشعب وتبناه الزعيم أو المسؤول أو الحاكم، وقدموا له كل الإمكانات والدعم والرعاية، ليبدع وينتج الفن الذي كان ولا يزال أهم مظاهر الحضارة وأغنى أنواع الكنوز التي تحرص عليها الأمم وتعتز بامتلاكها الشعوب.

لذلك فقد كان للفنان موقع متميز في مجتمعه، لا سيما المجتمع المتطور الذي يرى أن الفنان امتياز لا يتكرر، وظاهرة قلما تعاد أو تتكرر بنفس الخاصية والملامح، لهذا نرى بعض هذه المجتمعات أو الدول المتطورة، تمنح بعض فنانيها المبدعين، إمتيازات عديدة لا يحصل عيها أي مسؤول مهما علا شأنه، وتعددت مهامه السياسية أو الإدارية.

الرؤية الاشتراكية للفنان

يرى علماء الجمال الماركسي اللينيني أن عاطفية الفنان مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بقدرته الخارقة على الملاحظة، ومن الخطأ أن نفكر أن الفنان عاطفي - من أعماق روحه - كما يقولون، وأن تهيجه لا يحتاج إلى تغذية بالملاحظة الدائمة للواقع الحقيقي ، إن عاطفية



فن الشارع فن الناس

الفنان وقدرته على الخيال والحدس لا تلتهب في شعلة مضيئة ما لم تؤججها شعلة الحياة.

أو كما قال «غوته»: «الاعتماد على ما عانيته هو كل شيء بالنسبة لي» أما الامتصاص من الإصبع فليس عملي. لقد كنت أعتبر أن الواقع دائماً أكثر عبقرية من عبقريتي»!!.

أما «هيغل» فيؤكد أن «خيال الفنان الإبداعي هو خيال إنسان عظيم العقل والقلب»!!.

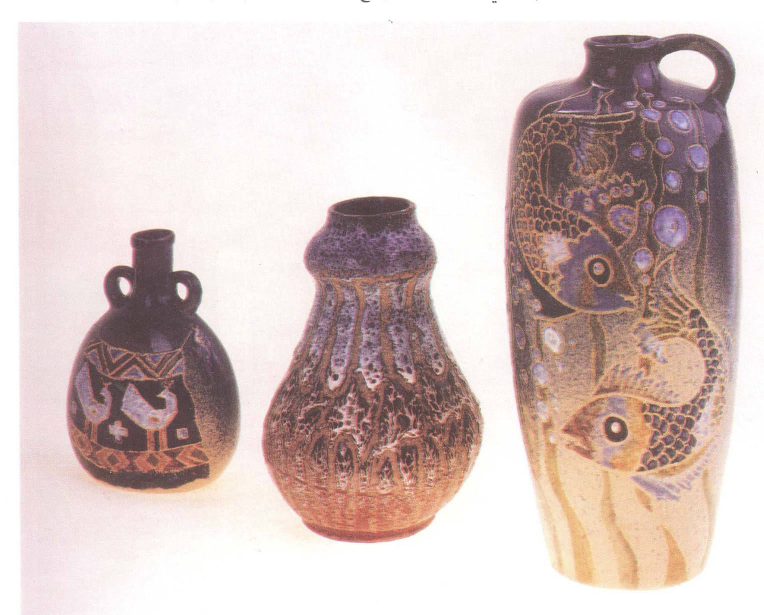
ويكفي أن نقارن - على حد تعبير علم الجمال الماركسي اللينيني - الخيال الجبار لفنانين مثل «غوته،وغويا، وسالتيكوف» مع المهارة المقززة للسرياليين المعاصرين أمثال «سلفادور دالي» الذين يجهدون أنفسهم كي يعتصروا من خيالهم الضحل أكثر الصور شذوذاً وخواءً»

ويرى الاشتراكيون أن الخيال الإبداعي للفنان الواقعي يعتمد على المعرفة الصادقة للواقع خلال عملية ملاحظته ودراسته، والعالم الواقعي هو أساسه. ولكن الواقعية بجوهرها تعادي - التجريبية الزاحفة - التي تمارسها الطبيعة والوضعية الخرساء اللا مجنحة التي تركض لاهثة وراء الحياة المتطورة دون أن تستطيع الإمساك باتجاهها القائد!!.

ويضيفون مؤكدين: أن الإلهام الحقيقي لا ينتاب الفنان إلا عندما تستولي عليه الحياة بكل غنى مظاهرها وبكل عمق محتواها.

«إن الفنانين العظماء بغالبيتهم، كانوا أناس عصرهم، ليس فقط بفنهم وإنما في المجال الاجتماعي الواسع، رغم أن الظروف التاريخية المعقدة كانت أحياناً تحدد تناقضات آرائهم السياسية الاجتماعية».

إذاً فالفنان إنسان عصره ومرآته. بل هو مرآة الواقع والحياة والعصر في وقت واحد.



للعمل الفني قيمة نفعيّة وجماليّة



للفنان عالمه الخاص

معارف الفنان

إن معارف الفنان «أي فنان» تتجمع من الخبرة العملية ، والممارسة المستمرة لفعل الإبداع، ومن الملاحظة لحركة الحياة الصاعدة باستمرار. إن على الفنان أن يتجذر في الحياة، وأن يحترق بتحولاتها الدائمة، فهذا وحده يمنحه عمق الرؤيا والقدرة على الإضافة والفعل والتأثير على الناس.

إن أي فن لا يُمهر بشفاه الحياة ، ويتلون بسخونة الواقع ، وينهض من الناس ولأجلهم ، هو فن محكوم عليه بالسقوط ودخول متحف البرودة والعبث الذي لا طائل منه ولا نكهة له.

على الفنان لكي يؤدي دوره الحقيقي في المجتمع «كما يرى علم الجمال الماركسي اللينيني» أن يتمتع بملكات روحية وعملية خاصة، وبمعارف ومران ومهارة وعقيدة وموقف.

الفنان - كما يراه غوركي - حاسة بلاده، وطبقته وأذنها وعينها وفؤادها.

خيال الفنان

على أنه لا بد من التأكيد، أن من بين أهم مقومات شخصية الفنان، وأبرز خصائصه هي القدرة الخالصة لديه على التخيل وجمع الرؤى وخلق الجديد المتميز من الفن.

إن أبرز سمة للفنان هي ملكة المخيلة المبدعة ، وخلق الصور الفنية الجديدة التي ينعكس فيها الواقع بصورة مؤولة. وكما تكون ثمار المخيلة المبدعة متاحة للآخرين - كما يرى علم الجمال الماركسي اللينيني -

ومؤثـرة في عالمهم الروحي، يجب أن تكون مُجسّـدة في مادة مناسـبة أكـثر كمالاً وصـموداً في وجه الزمن من وسـائل إيصـال الإرادة والمشـاعر الشخصـية، ولأجل هذا النشـاط، لا بد للفنان من موهبة. أي من مجموعة قابليات مهنية خاصة قادرة على التجسيد العملي لثمار المخيلة المبدعة في مادة مناسبة.

وسيلة التعبير لدى الفنان

مـن الطبيعـي أن أي قدرة متميزة لـدى الفنان علـى التخيـل والخلـق والإضـافة الفنيـة الجديـدة، تحتاج إلى مادة أو وسيلة تعبيرية مناسبة وقادرة على احتضـان معطيات هذه المخيلة المبدعة وتقديمها إلى النـاسـ. بمعنى أن الفنـان لا بد له مـن تقنية او مادة ينقل إليها هذه الصـور المبدعة، ولغة يعبر من خلالها عن هذه الصور، سواء أكانت لوناً أم لحناً أم كلمة، أم حجراً ...الخ

إن أهم شـروط تحقيق النشـاط المبـدع للفنان، المواكبة الحقيقية بين تخيلاته المبدعة ومادة التعبير عن هذه التخيلات.

لذلـك فالفنان مبـدع وحرفي ماهـر في آن واحد، وهنا لابد من الإشارة إلى ناحية مهمة وخطيرة، وهي اختيار الفنان الصحيح والمناسـب للمادة أو اللغة التعبيرية الملائمة لطبيعة وروحيـة موهبته التخيليـة. مثال ذلـك، أن يبدي اسـتعداداً مؤكداً لممارسة النحت، ويمارس غيره من الفنون...وهكذا.

كيفية التعبير لدى الفنان

هنـا يحضـرنا السـؤال التـالي: بعـد أن تتوفر في الفنـان ملكة المخيلة المبدعة، ووسـيلة التعبير المناسـبة والصـحيحة، بأيـة طريقـة سـيُعّبر، وكيف سـيُعّبر عن موضوعاته وأفكاره وتخيلاته؟

من أين يبدأ ، وكيف يأخذ عن الواقع ومنه مقومات عمله الفني ليمزجها مع إفرازات المخيلة ورؤاها؟

ثـم هل ثمة علاقة بين الفنان وعمله، وكيف تتبدى هذه العلاقة؟



لوحة للفنان بيتر بروغل



لوحة للفنان سلفادور دالي

يرى علم الجمال الماركسي اللينيني أن ثمة دور «عظيم في رصد مقومات الواقع المعبرة يمارسه تغلغل الفنان في العالم الروحي لمن يرصدهم من البشر والنماذج الأصيلة، والذي يستطيع بفضله التعمق في إدراك هذا العالم وييسر لنفسه عناء التعبير عنه»

الفنان بطبيعة الحال، يرصد مظاهر عالم البشر الروحي، لا في انفعالاتهم وسلوكهم الانفعالي وحركاتهم المعبرة فحسب، وإنما في البوادر التأثيرية لظواهر الطبيعة وثمار النشاط البشري. والفنان يتقصى وينتخب من الواقع تلك السمات المعبّرة التي يتضح أنها مماثلة ونمطية بالنسبة لأفراد بعض فئات وطبقات المجتمع، وهو أمر يميز الفنانين الواقعيين.

ويرون أن العمل الفني هو ثمرة استيعاب الفنان للواقع جمالياً وتأويله بصورة مبدعة، حيث يتجسد إحساس الفنان بالواقع وأفكاره ومزاجه وموقفه من الأحداث الجارية، في منتوج العملية الإبداعية - أي



لوحة للفنان غوغان

العمل الفني الذي هو أيضاً وسيلة لتعبير الفنان عن نفسه، وطريقة لتصوير الحياة الواقعية، وهكذا يكون العمل الفني ثمرة النشاط الروحي العملي، والتي تحمل في جوهرها معلومات معينة، جرى التعبير عنها بوسائل الجنس الفني إياه.

أما «فولبير» فيرى أن العمل الفني ليس صورة مطابقة لشخصية صاحبه، بل هو إنتاج مستقل يحمل طابعاً لا شخصياً يشهد بموضوعيته.

والحقيقة، في الوقت الذي يرى فيه «كروتشة» أن وظيفة العمل الفني هي التعبير عن شخصية الفنان بأكملها، يرى بعض علماء الجمال أن العمل الفني ليس مجرد صدور مباشر عن الشخصية، أو ترجمة ذاتية لصاحبه، وإنما هو بلورة لحياة الفنان لا مجرد امتداد لها. من هنا، يكون العمل الفني كما يكون الفنان !!.

«شارل لالو» يبين بكل وضوح، أن الفنان لا يضع في إنتاجه صميم شخصيته.. أي ما هو عليه بالفعل، وإنما



لوحة للفنان غويا

هو يضع فيه ما يعتقد أنـه كائنه، أو ما يريد أن يكونه، وما هو عاجز أن يكونه، أو ما يخشى أن يكونه.

هنـا أو هناك ، ثمة جانب من الحقيقة . فالفنان الذي يُجّمع معارفه عن طريق الملاحظة الدائمة للحياة وتطوراتهـا، في المجـالات كافـة، لا بـد أن يـوُدع هـذه الملاحظات موقفه الذاتي منها. أي أنه يمزج بين الذاتي والموضـوعي في نتاجه الفني، وبنسب متفاوتة، يفرضها مدى تأثره أو عدم تأثـره، بهذه الظاهرة أو تلك حوله. وللتعبير عن ذلك، يسـتخدم الفنـان اللغة التي تملّكها جيداً، وأتقنها أو اعتاد عليها، وهذه ما تحدد في العادة، مفهوم الشخصية الفنية لهذا الفنان أو ذاك.

رسالة الفنان

مـن كل مـا تقـدم يُسـتنتج أن للفنـان الحقيقي رسالة أو مهمة يجب أن يؤديها في الحياة وللحياة . مهمة قد تتلـون أو تتعـدد أشـكالها، لكنهـا في جوهرها تبقى واحـدة كقيمـة وأهمية وقدرة علـى التأثير في الأجيال الحالية واللاحقة.

يـرى الدكتـور زكريـا إبراهيـم أن الفنانـين في الحقيقـة «هـم الباحثون عـن القيم، فهم مكتشـفون لا يهـدأون إلا حينمـا تطـأ أقدامهـم أرض ميـنـاء جديد، وليس على متذوقي الفن سوى أن يلاحظوا أولئك الرواد الممتازين في جولاتهم الكشفية التي لا تكاد تعرف نهاية».

على هذا الأسـاس، الفـن - برأيه - مهمة لا يمكن أن تنتهي، فإن في توقفها إنكاراً لذاتها!!.

مـن هنا فقد قاوم كثير مـن الفنانين كل ما اعتور نفوسـهم من ضـيق إلى الوصـول، فكانوا يعمدون دائماً

لوحة للفنان مروان قصاب باشي

إلى معاودة البحث، وإعادة النظر، واثقين من أن مجال البحث لا بد من أن يظل مفتوحاً على مصراعيه.

ولعل من المفيد العودة هنا إلى ما قاله «لافل» حول المهمة الحقيقية للفنان والفن في الحياة، حيث أكد أن الفن ليس مشكلة على الإطلاق، بل هو الذي يجعل كل موضوع يكف عن أن يكون مشكلة بالنسبة إلينا. على هذا الأساس، ربما يمكننا القول، أن فلسفة النجاح نفسها، لا تحيا على جمهرة من المتناقضات التي يأخذ بعضها بيد البعض الآخر، فتجعل من التجربة الفنية صورة مصغرة من الحياة البشرية، بما فيها من صراع ديالكتيكي مستمر. وهكذا تبدو لنا الخبرة الجمالية تأملا سلبياً هادئاً «كما يقول الدكتور زكريا إبراهيم» لكن لا نلبث أن نتحقق من أنها تجربة عنيفة مثيرة تنبض بالفعل والنشاط، وننظر إلى الأعمال الفنية فُيخيل إلينا أنها موضوعات لا واقعية ولكننا سرعان ما نتحقق من أنها تكشف لنا عن الواقع بصورة أعمق وأخصب، ونتساءل عن غاية الفن، فيبدو لنا أن الفن فراراً من الحياة، ولكننا لا نلبث أن نتبين، بكل وضوح، إنه ينطوي على مشاركة في الحياة، بشكل أقوى وأعنف.

علم الجمال الماركسي اللينيني يرى أن الفن يعتبر كشفاً من نوع خاص، عن حقيقة الحياة، وأن معرفة الحياة عن طريق الفن لا توصل إلى تجميع المعارف عن الواقع فحسب، وإنما تصوغ أيضاً لدى الإنسان علاقة معينة مع الحياة.

ويتساءل: هل يتناقص دور الفن المعرفي مع تأثيره الجمالي على الإنسان؟



من لوحات سامي محمد

طبعاً لا، فالمتعة الجمالية تشمل في ذاتها فرحة الاكتشاف واغناء الوعي بانطباعات جديدة. كما أن المعرفة بوسائل الفن تشمل ذاتها كعنصر هام جداً، ومعرفة الذات والفن، تصوغ وجهة نظر الفرد وعالمه الأخلاقي، ولكن دوره التربوي لا يتوقف طبعاً عند هذا الحد. إنه يكمل الإحساس الجمالي للإنسان، ويُعمّق عاطفته، ويُحسّن الأذواق الفنية والتصورات الجمالية...وغير ذلك.

إذاً، للفنان رسالة على غاية الأهمية، سواء على صعيد الفرد وتربيته فنياً وجمالياً وتقديم المعارف الجديدة له عن الحياة، أم على صعيد المجتمع الذي يُشكّل الفرد أساسه.

نحت معاصر

ولكـي يتكامـل الـدور الاجتماعي للفنـان ويتأكد تأثيره، لا بد له من قضية نبيلة يعمل من أجلها ويدافع عنها، وبلغة فنية صحيحة، واضحة، ومؤثرة، وجميلة في آنٍ معاً.

إن للفنـان عـدة رسـائل وليس رسـالة واحدة. فمـن جهة عليـه أن يسـاهم في التحـولات الاجتماعية والأحـداث الهامة، ومن جهة ثانية، عليه أن يقدم للناس أسـباباً دائمـة للحيـاة وحـب الحياة، وذلـك من خلال كشـفه عن الجوانب المشـرقة والجميلة والشـهية منها، هـذه الجوانب التي قد يغطيها تطور العلم والتكنولوجيا، أو يُعمي الأبصـار عن خطورتها وشـدة تهديدها للحياة ومستقبل الأرض.

فن التصوير الإسلامي

سعد القاسم *

لم يحظ فن التصوير الإسلامي من قبل نقاد الفن ومؤرخيه باهتمام يوازي ما لقيته العمارة والزخرفة والخط، وحتى الفنون التطبيقية، مع أنه دخل بشكل واسع في أطياف تلك الفنون: في الخزف والسجاد والنقش على النحاس والعاج والخشب.

وقد يكون مرد الأمر إلى شيوع تصور غياب أو ضعف هذا المجال من الإبداع الفني، في ظل كراهية تمثيل الأشكال الحية، والإنسانية على وجه الخصوص. حيث يماثل ضعف اهتمام المؤرخين الغربيين بالتصوير الإسلامي، ضعف اهتمام أقرانهم المسلمين. فلم يعن المؤرخون المسلمون بتدوين أخبار المصورين عنايتهم بغيرهم من الشعراء والأدباء والعلماء والمفكرين، وإذن فليس غريباً ألا يصلنا سوى اسم كتاب واحد عن المصورين، على كثرة ما وصلنا من كتب الطبقات. وهو كتاب (ضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوقين من الناس). ذكره (المقريزي) في خططه.. ويظهر أن المصورين أنفسهم تأثروا بموقف المجتمع منهم، فلم يبذلوا كثيراً من الجهد في تمييز أساليبهم، أو في طبع إنتاجهم بطابع ذاتي، ولم يضعوا أسماءهم على الصور التي رسموها. ولذلك أصبحت دراسة التصوير العربي الإسلامي قاصرة على الرسوم لا على المصورين[1].

ويمكن رد ضعف الاهتمام إلى ندرة ما وصلنا من إبداعات الفن الإسلامي في التصوير. فالتصوير الإسلامي وإن كان قد بدأ على جدران القصور، وواجهات المساجد فإنه تجلى أساساً في المنمنمات التي حفلت بها الكتب العلمية والأدبية. وقد تعرضت تلك إلى (مجازر) هائلة. حيث تتحدث الحكايات التاريخية عن عشرات آلاف الكتب والمخطوطات ضمتها مكتبة قلعة (ألموت) وأحرقها (هولاكو) في طريقه إلى بغداد[2] حيث لا تغيب عن الذاكرة ما حفلت به المصادر التاريخية عن آلاف الكتب التي قذف بها إلى نهر دجلة حتى أصطبغ ماؤه بلون حبرها أياماً كثيرة.

وإلى هذه وتلك آلاف المخطوطات التي تم الاستيلاء عليها من الشرق خلال حروب الإفرنج وأخفيت في

* ناقد تشكيلي وإعلامي

صحن خزفي من كاشان (القرن ١٣)

الأديرة والمؤسسات الثقافية الأوربية، أو من الأندلس عقب خروج المسلمين منها.

يجدر بداية التذكير بالفرق بين مفهوم الفن الإسلامي ومفهوم فنون أخرى يرتبط اسمها بالأديان. فالفن المسيحي - على سبيل المثال - يقصد به الفن الذي صنع خصيصاً للكنيسة، وهو فن ذو موضوع ديني بحت، كما هو الحال بالنسبة للفن البوذي الذي هو فن المعابد والعبادة، بينما يشمل الفن الإسلامي كل ما تم ابتكاره وصنعه في الحضارة الإسلامية لأجل استعمال الناس ومتعتهم(٣).

استخدمت الفسيفساء في أقدم الصور الإسلامية وكذلك (الإفرسك) أو الرسم بالألوان المائية على الكلسة الرطبة للجدران. وتعود أقدم استخدامات الفسيفساء في الفن الإسلامي إلى عام (٦٥ هجري - ٦٨٤ ميلادي) عندما قام عبد الله بن الزبير بإعادة بناء الكعبة بعد أن أحرقت خلال حصار يزيد بن معاوية بن أبي سفيان لمكة. فجلب فسيفساء زجاجية من كنيسة في صنعاء كان قد بناها أبرهة الحبشي أثناء غزوه لليمن أواسط القرن السادس. واستعملها لتجميل جدران الكعبة وزخرفتها، وكان هذا قبل سبع سنوات



صحن خزفي من إيران (القرن١٢-١٣)
يصور مجوعة أشخاص وفرسان -
متحف اللوفر

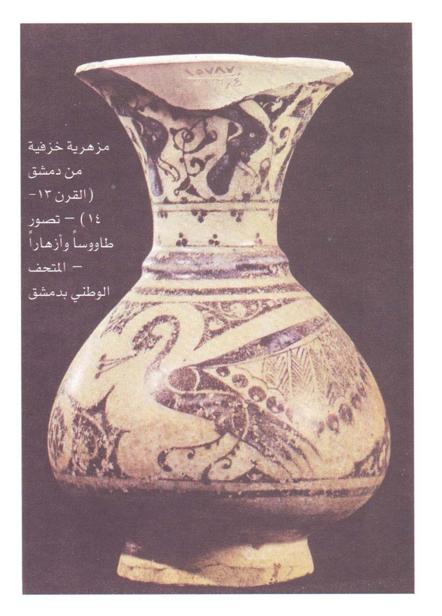
من الشروع في بناء قبة الصخرة بالقدس(٤).

شاع استعمال الفسيفساء على نطاق واسع أيام الأمويين لتزيين القصور وواجهات المساجد وقبابها. ومن أقدم لوحات الفسيفساء تلك التي عثر عليها في قصير (عمرة) شرقي العاصمة الأردنية عمان لتزيين أرضية القصر. وكانت لوحات فسيفساء حجرية مثلت زخارف نباتية وهندسية ونفذت حسب الطراز الكلاسيكي الشائع يومذاك. وبعضها يشبه تلك المنفذة على قبة الصخرة في القدس. إلا أن أجمل لوحات الفسيفساء قد وجدت في قصر (خربة المفجر) في أريحا (٧٣٠ م) وتصور شجرة تشبه في طرازها كثيراً الأشجار في فسيفساء مسجد دمشق الكبير (الجامع الأموي)، وتوجد حيوانات تحت الأغصان. وهذه الحيوانات المصورة تحت الشجرة لها نكهة الشرق - كما يرى دافيد تالبوت رايس - ففكرة الأسد يأكل غزالاً المصورة على أحد جانبي الجذع هي تكرار لموضوع كان بالغ الانتشار في بلاد الفرس منذ العصور الاخمندية(٥). في حين تجد وجدان علي بن نايف أن تنفيذ اللوحة طرأ عليه تجديد واضح تحت الحكم الإسلامي. فقد نفذت الشجرة والحيوانات بتدرج لوني لم يعرف من قبل. مما أعطى الأشكال صيغة طبيعية قريبة من الواقع. حيث الظلال في

مقدمة الشكل (أفتح) لوناً منها في المؤخرة، كما تأخذ الخطوط والألوان ظلالاً قاتمة كلما تدرجت إلى الخلف. مما يضفي على اللوحة عمقاً وبعداً إضافيين يخرجانها عن التسطيح القديم، كما يضفي التلاعب بالضوء والظلال في أشكال الحيوانات صفة الواقعية عليها، فمثلاً نرى الظلال الفاتحة تحدد أجزاء الجسم النافرة، بينما الظلال القاتمة تحدد الاستدارة في الجسم، وبالرغم من أن الغزالين الموجودين في الجهة اليسرى فيهما بعض الجمود في الحركة، فإن الأسد الأموي بقوته وشراسته يبدو أقرب إلى الواقع من سلفه الأسد الساساني، فاستعمال الضوء والظلال بأسلوب طبيعي واقعي يشكل خروجاً عن الطرازين الساساني والبيزنطي اللذين كانا متبعين آنذاك، كما أن جمالية اللوحة والإتقان الذي نفذت به تجعل طبيعة الشجرة سواء كانت شجرة تفاح أو برتقال غير ذات أهمية. فجمال الأشكال والألوان والابتكار في الأسلوب هي التي تشكل العناصر المهمة للعمل الفني(٦).

وخارج إطار العمارة المدنية كانت لوحات الفسيفساء عنصر التصوير الوحيد الذي أتيح له الحضور في المساجد. وإذا كانت فسيفساء قبة الصخرة في القدس قد غلبت عليها الزخرفة النباتية والهندسية، فإن فسيفساء الجامع الأموي بدمشق قد حفلت بمشاهد الطبيعة والبيوت، وإن غابت عنها صور البشر بسبب قدسية المكان الذي وجدت فيه.

يقدم الجامع الأموي في دمشق وثائق هامة لتاريخ فن التصوير الإسلامي، ومما يؤسف له أن الواجهة الفسيفسائية الكبرى تعرضت لهزات أرضية متعددة، ولعدد من الحرائق. ولم ينته إلى عصرنا الحاضر منه إلا مشاهد جزئية متبقية على قناطر أروقته وجدران صحنه وأجزاء لا تذكر في داخله. وقد رممت هذه المشاهد واستعيض عن بعضها بمشاهد أخرى. ومع ذلك فإن ما بقي منها كاف لكي يرسم في خيالنا صورة حية لما كانت عليه رائعة من روائع الفن العالمي في كل العصور، كما يقول الدكتور سليم عادل عبد الحق (٧). ويتفق دافيد تالبوت رايس مع رأي الدكتور عبد الحق فيرى أن فسيفساء دمشق في



مزهرية خزفية من دمشق (القرن ١٣-١٤) - تصور طاووساً وأزهاراً - المتحف الوطني بدمشق



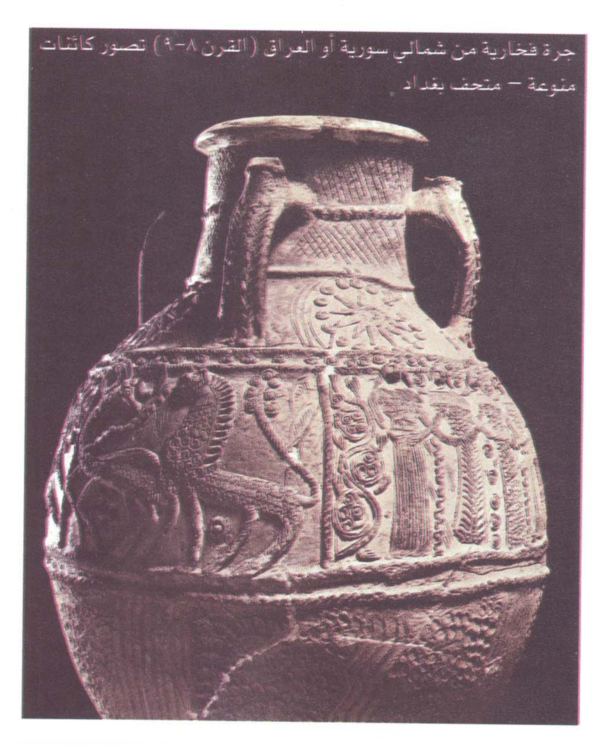
سجادة من الصوف (القرن١٦) عليها صور فرسان وحيوانات - متحف الفنون الزخرفية - باريس

تكويناتها ومتعتها تتميز بخيال (فانتازيا) تفوق به أي أعمال مماثلة من الفن الروماني أو الهليني أو البيزنطي لا تزال باقية، وهي بلا شك لا تمثل فقط واحداً من أمجاد الإسلام الكبرى، بل تمثل أيضاً زخرفة من أمتع الزخرفات الفسيفسائية المعروفة في العالم[8].

ظهر في لوحات فسيفساء الأموي موضوع جديد يتمثل بتصوير العمارة فضمت اللوحات صوراً للقصور متعددة الطوابق وللبيوت والجسور والأبنية المتنوعة الاستخدام. وتجمع هذه العمائر جميعاً مشاهد الطبيعة الحافلة بالأشجار والأنهر المصورة ببراعة وأناقة. وقد اختلفت الآراء في تفسير معاني تلك اللوحات. بين من اعتبر أنها تصور مشاهد مدينة دمشق، ومن رأى أنها ترمز لكل مدينة وشجرة معروفة في ذلك الزمان تعبيراً عن اتساع الدولة، أو طموحاتها، وهناك من ذهب الى اعتبارها صور الجنة التي تجري من تحتها الأنهار كما تخيلها المصورون.

إن أقدم رسومات (الإفرسك) وأشهرها تلك التي اكتشفت على جدران قصير (عمرة) شرقي العاصمة الأردنية عمان والذي شيد ما بين ٩٤-٩٧هـ (٧١٢-٧١٥م). وتضم هذه الرسوم الجدارية مشاهد الصيد والرياضة والاستحمام. وثمة لوحة أثارت اهتماماً واسعاً وآراء متباينة. وقدمت عنها تفسيرات مختلفة تمثل أميراً أموياً (يعتقد أنه الوليد بن عبد الملك) يحيط به الأباطرة البيزنطي والساساني والصيني، وملكا اسبانيا والحبشة.

وقد ظلت مواضيع الصيد والرقص والموسيقا المواضيع المحببة في العصر العباسي. وتقدم مدينة سامراء على نهر دجلة نماذج هامة لفن التصوير الجداري ذي الأسلوب المحلي مع بعض السمات الساسانية. والذي نفذت به لوحات في (نيسابور) شرقي إيران، ومصر، و(بالرمو) عاصمة جزيرة صقلية، وأهم تلك اللوحات واحدة عثر عليها في قصر (الجوسق الخاقاني) في سامراء وتصور راقصتين في البلاط الملكي تقفان متقابلتين بكامل


جرة فخارية من شمالي سورية أو العراق (القرن ٨-٩) تصور كائنات منوعة - متحف بغداد


زمزمية برونزية من شرق إيران (القرن١٣) على جانبيها كبشين - المتحف البريطاني

لباسهما، وتحمل كل واحدة منهما جرة بيد وطاسة باليد الأخرى.

ومع أن جداريات سامراء قد شاعت إلى حد الحديث عن أسلوب سامراء[٩]، فإنها قد تكون آخر عهد الحضارة الإسلامية بالتصوير على الجدران باستخدام الألوان.

تمثل المنمنمات أحد أميز الإبداعات الفنية للحضارة الاسلامية وأكثرها شهرة منمنمات الواسطي التسع والتسعون التي زين بها في القرن الثالث عشر الميلادي نسخة فريدة الروعة من مقامات الحريري.

ويرى الدكتور ثروت عكاشة أن التصوير العربي وصل إلى الذروة في المحاولات المختلفة والمتصلة التي ظهرت في منمنمات المقامات التي أنجزت في بغداد (مقامات الحريري)، وذلك بالرغم من أن نص الحريري نفسه لا يفسح مجالاً كبيراً أمام المصور.. وظل القراء العرب على مدى قرون يعجبون بالتلميحات والتشبيهات البليغة والطباق والجناس والأحاجي التي تسبغ على هذه المغامرات الفكهة الصفات التي ميزتها في مجال الأدب. وطبيعي أن يتناسى المصور



علبة عاجية من قرطبة (القرن العاشر) عليها صور فرسان – متحف اللوفر

إناء نحاسي من سورية أو مصر (القرن ١٤) عليه صورة فارس وراجلين – متحف اللوفر



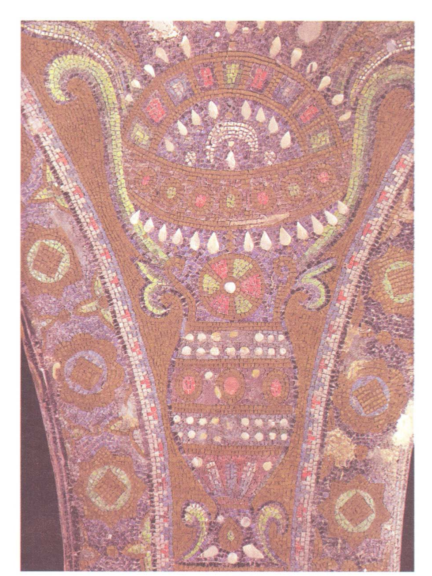
زخرفة بالفسيفساء في أرضية قصير عمرة

صندوق من الخشب والعاج من قرطبة (القرن١١) عليه صور حيوانات- متحف مدريد

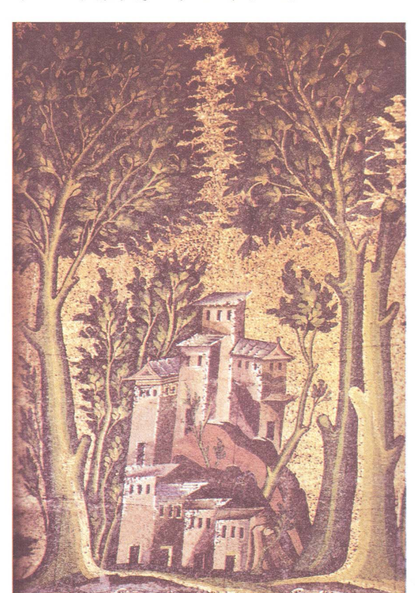
خلال معالجته لفنه هذه الصفات اللغوية الجذابة. وأن يقصر اهتمامه على المناسبات التي خلقها الكاتب من أجل عرض هذه الأقوال. ولأن المقامات الخمسين تدور في أماكن كثيرة ومختلفة فقد عنى المصور بأن تكون منمنماته صوراً لتلك البيئات المختلفة، لهذا استطعنا أن نتعرف منها العالم العربي ببيئاته لاسيما العراق لأن أحداثها دارت على أرضه[١٠]. ويرى (جورج مارسيه) أن هذه المنمنمات الإسلامية ليس لها أصل أو فرع، ولئن اقتصر موضوع الصورة، سواء أكان مشهداً أو منشأة، فأصبح ظلاً مخططاً بصورة تحويرية، فإن الأشخاص يمثلون بصورة حية مع تذوق للحركة التعبيرية. تصحبهما دوماً نزعة فكاهية[١١].

سبق ظهور رسوم يحيى بن محمود الواسطي في مقامات الحريري مخطوط للديوان الفارسي (اندارزنامه) مزين بمنمنمات ذات تأثير صيني. ويشكك المؤرخون بأصالة ذلك المخطوط الذي يعود إلى عام ١٠٩٠م. وبخلافه لم تكن ثمة منمنمات معروفة قبل القرن الثالث عشر ميلادي حيث ظهرت في بداياته كتب علمية كانت الصور فيها تقريباً من المتممات الضرورية للنص مثل بحث في المتحركات المائية للجزري، وبحث في المادة الطبية، وهي كتب مترجمة عن الإغريقية أو مقتبسة منها، كما ظهرت الصور في كتب أدبية مترجمة مثل كتاب كليلة ودمنه المترجم عن الهندية. وكتب عربية مثل الأغاني[١٢] ثم كانت مقامات الحريري ومنمنمات الواسطي التي أطلقت ما عرف فيما بعد باسم مدرسة بغداد.

وقد وصل فن المنمنمات إلى ذروة ثانية له بعد انتهاء الغزوة المغولية الثانية (هولاكو) ودخول روح جديدة إليه بتأثير الفن الصيني وخاصة فيما يتعلق بصور الجبال والغيوم والأشجار والمياه الجارية وسواها من مشاهد الطبيعة. حين ضعف تأثير الشرق الصيني في (تبريز) و(شيراز) وحملت الرسوم الإيرانية تكويناً متيناً وطابعاً مؤثراً مستوحى من ملحمة الفردوسي. ومن ثم لتصبح (هراة) مركز خاصاً لفن المنمنمات



فسيفساء في قبة الصخرة تصور مزهرية (٦٩١-٦٩٢).



الأشجار والبيوت في واجهة الجامع الأموي

ظهر منه المصور (بهزاد) المولود عام ١٤٤٠م مدشناً العصر الذهبي لفن المنمنمات الإسلامي.

حظي فن المنمنمات باهتمام عدد من دارسي الحضارة الإسلامية لفرادته وخصوصيته وتعدد مصادره الذي منحه غنى في الأساليب والمواضيع والمدارس. كذلك أسماء مبدعيه، وهو الأمر الذي لم يحصل سابقاً حين كانت الصور الجدارية ولوحات الفسيفساء مغفلة من أسماء الفنانين والصنّاع. ومن أشهر الباحثين في فن المنمنمات (الكسندر بابادوبولو) الذي قدم في كتابه الشهير (الإسلام والفن الإسلامي[١٣]) رؤية خاصة لمفهوم فن المنمنمات تبناها عدد من الباحثين المسلمين ومنهم د.عفيف بهنسي في كتابه (الفن الإسلامي) حيث يقول: إن الأسس العقائدية هي التي حددت معالم الجمالية الإسلامية وأوضحت مفهوم الفن الإسلامي، وعلى أساسها أصبحنا قادرين على تفسير كثير من الأمور التي لم يكن بالإمكان



لوحة فسيفساء في قصر خربة المفجر (القرن السابع).

مشهد الصيد على جدار قصير عمرة

تفسيرها سابقاً، وهي: التحريف في الشكل، عدم احترام المنظور الخطي، كثافة الأشكال في اللوحة وإشغال الفراغ - الرقش العربي (الزخرفة) بنوعيه الهندسي والنباتي - التلوين الرمزي(١٤)..

وفي تفسيره للمنظور في المنمنمات - أو المنظور الروحي كما وصفه - وفق وجهة نظر بابادوبولو يقول د. بهنسي: إذا كان المنظور الخطي يسعى إلى إبراز البعد الثالث، أو العمق بأسلوب رياضي علمي، فإن المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماماً، بل انطلق وفق مسيرة مختلفة، فالعين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنقل من بؤرة الصورة إلى حواشيها بحركة متصلة لولبية، ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال وهي العين أو اليد. ولقد قام (بابادوبولو) بمحاولة إثبات هذه الطريقة، فاستعرض مئات من المنمنمات، فلم ير بينها من يخرج عن هذه القاعدة(١٥).



من لوحات نيسابور

من مشهد الصيد على جدار قصير عمرة

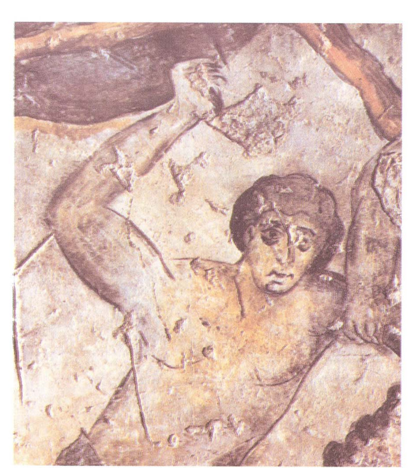
وعلى النقيض تماماً من ندرة التصوير فيما وصلنا من إبداعات الفن الإسلامي، فإن الخط والرقش (الزخرفة) حضرا بوفرة غير عادية حتى ارتبط مفهوم الفن الإسلامي بهما. ففي حين اقتصرت أعمال التصوير على عدد محدود من اللوحات المائية الجدارية، ومثلها لوحات الفسيفساء، فإن الكتابة والرقش يكادان لا يغيبان عن أي بناء إسلامي، وعن الكتب والفنون التطبيقية بتنوعاتها. وقد أتاح تقديس المسلمين لآيات القرآن الكريم وللأحاديث النبوية الشريفة أن يحظى فن الخط باهتمام واسع، وأن تتطور بالتالي أساليبه وأنواعه ليصبح فناً قائماً بذاته له أصوله وقواعده. كما أن تشجيع الرقش بنوعيه الهندسي والنباتي مع اتساع معرفة المسلمين بالهندسة، قد أدى إلى النتيجة ذاتها. وبذلك كانت معظم التجارب التشكيلية العربية المعاصرة الساعية إلى مد جذورها في تاريخها الفني الإسلامي تتجه أساساً نحو الخط أو الرقش.



الفردوسي — الشاهنامة (تبريز ١٣٧٠) — متحف طوب كابي — استانبول.



لوحة جدارية في قصر (الجوسق الخاقاني) في سامراء



من مشهد الرياضة على جدران قصير عمرة

هوامش:

١. أنور الرفاعي. تاريخ الفن عند العرب والمسلمين. دار الفكر دمشق. ١٩٧٣.

٢. أمين معلوف. سمرقند. دار الفارابي. بيروت ١٩٩١

٣. وجدان علي بن نايف. سلسلة التعريف بالفن الإسلامي (١). الجمعية الملكية للفنون الجميلة. عمان ١٩٨٨.

٤. المسعودي. مروج الذهب ومعادن الجوهر.

٥. دافيد تالبوت رايس. الفن الإسلامي. ت: د.منير صلاحي الاصبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. دمشق ١٩٧٧

٦. وجدان علي بن نايف (المصدر السابق)

٧. د.سليم عادل عبد الحق. فسيفساء الجامع الأموي. حلقة التكامل الاجتماعي والفنون. دمشق ١٩٦٥

٨. دافيد تالبوت رايس (المصدر السابق)

٩. وجدان علي بن نايف (المصدر السابق)

١٠. د. ثروت عكاشة. فن الواسطي من خلال مقامات الحريري. دار المعارف بمصر ١٩٧٥.

١١. جورج مارسيه. الفن الإسلامي. ت: د.عفيف بهنسي. مراجعة: د.عدنان البني. وزارة الثقافة دمشق ١٩٦٨.

١٢. لاتزال هناك أجزاء محفوظة من مخطوط الأغاني لأبي فرج الأصفهاني في القاهرة واستانبول وكوبنهاغن وقد صور رسومها كما يُعتقد فنانون من الموصل وظهرت فيها تأثيرات صينية.

١٣. الكسندر بابادولو. الإسلام والفن الإسلامي (باللغة الفرنسية). من سلسلة فن الحضارات العظيمة. باريس ١٩٦٧.

١٤. د. عفيف بهنسي. الفن الإسلامي. دار طلاس. دمشق ١٩٨٥.

١٥. د. عفيف بهنسي (المصدر السابق).



منمنمة للواسطي من مقامات الحريري (بغداد ١٢٣٧) المكتبة الوطنية بباريس

مقاربة نقدية بين الرسم والنحت في المحترفات السورية

أديـب مخـــزوم *

تطرح التجارب النحتية السورية الحديثة، إشكالية التعامل مع الوجوه والأجساد ضمن النهج الحامل في أكثر الأحيان ملامح تقليدية واقعية ،سبق أن ظهرت في تجارب رواد النحت السوري الحديث منذ أكثر من نصف قرن ،مع محمود جلال وجاك وردة وفتحي محمد وغيرهم.

فمنحوتة الأجساد والوجوه لا تزال (في أكثر التجارب المحلية) تسجل الحوار الأول مع الصياغات الواقعية والتقليدية، الحوار الذي أصبح فيما بعد مجرد اختبار فني سهل لمحاكاة شاعرية المشهد الطبيعي والمعماري والجسد الأنثوي والوجه الإنساني والعناصر المختلفة أو اختبار مواضيع مألوفة ومتشابهة ومتوفرة دائماً، وهذا ساهم الى حد بعيد في البدايات الى تفوق اللوحة على المنحوتة في المحترفات السورية، بعد أن كان للنحت الأهمية الأولى على مر كل العصور القديمة.

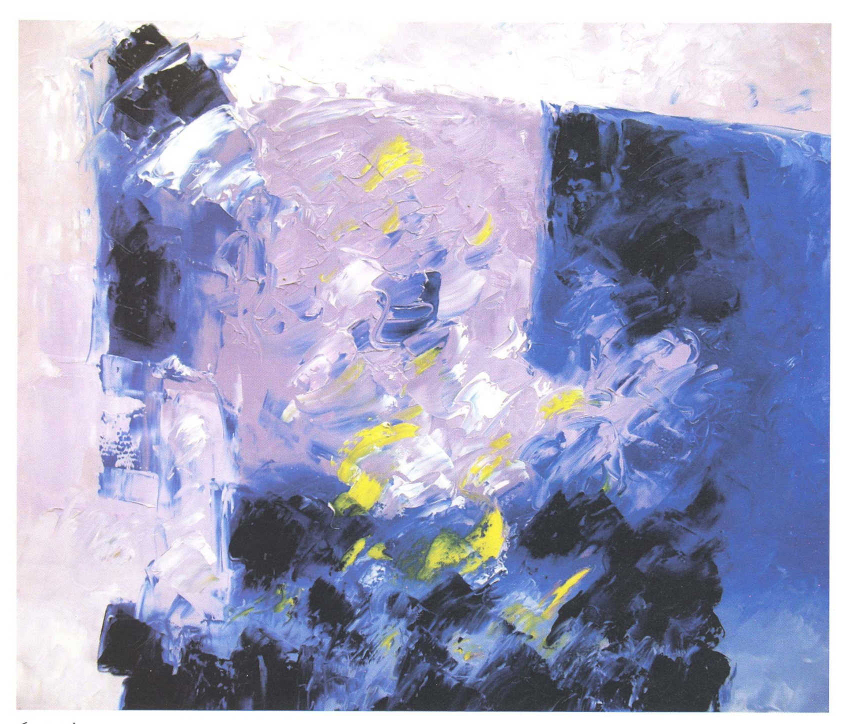
اللوحة وحضورها الابرز

تفوقت اللوحة وطغت على المنحوتة في المعارض الفنية لأسباب عديدة أخرى، أبرزها رفض جيل مطلع الاستقلال التعامل مع طروحاتها السهلة ،على عكس طروحات النحت التي بقيت فترة طويلة دون هوية واضحة، وبالرغم من بروز بعض التجارب النحتية المميزة لاتزال تلك التجارب محدودة العدد قياساً الى عدد العاملين في انتاج وعرض اللوحة الفنية التشكيلية.

ولقد سعى بعض فناني الرعيل الأول (من جيل الحداثة) إلى الذهاب باللوحة أبعد من الإشارات الخارجية للموضوع (في اتجاهاته التعبيرية والانطباعية والتجريدية المشرقة..) في خطوات قطف روح الشكل بمنظور مغاير لما تراه العين في الأبعاد الثلاثة.

ومن أبرز التجارب الفنية التي ظهرت في الثلاثينات والأربعينات تجربة ميشيل كرشة ، الذي شعر بأزمة التعامل مع الحلول السهلة في صياغة لوحة المنظر الطبيعي والمشاهد الحية في القرية والمدينة، حيث اتجه إلى التبسيط في المعالجة التشكيلية، وحاول إبراز اللمسة اللونية الشاعرية والعفوية ،التي يمكن اعتبارها في بعض جزئيات لوحاته ،المدخل الحقيقي

* فنان وناقد تشكيلي.



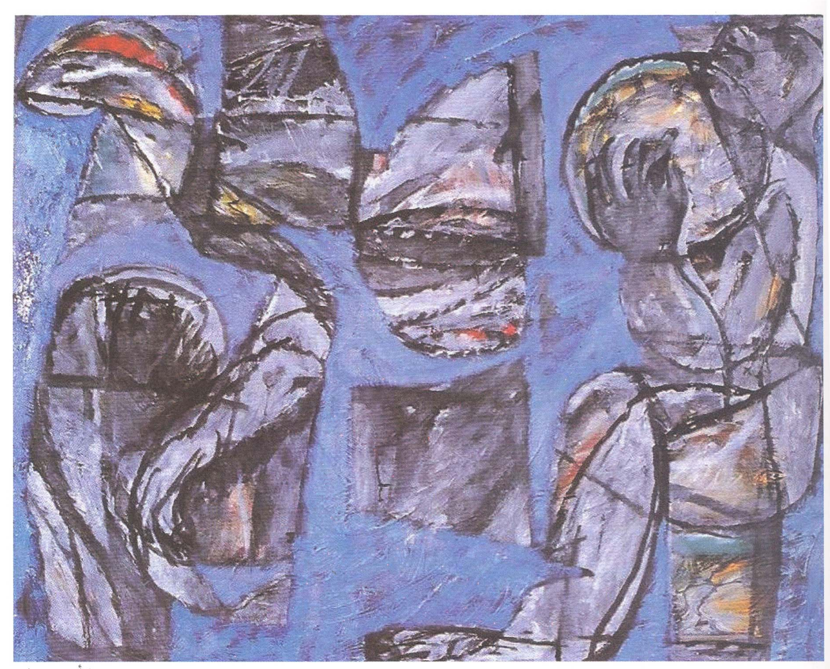
بولس سركو

لتفهم روح اللوحة الانطباعية السورية المستمدة من إيقاعات المنظر المحلي.

والتبسيط أو الاختزال أو إلغاء الثرثرة التفصيلية، قاد بعض الفنانين السوريين فيما بعد أهمهم (نصير شورى وناظم الجعفري) إلى الإحساس بروح المنظر وبالتالي الدخول إلى بنائية عفوية وغنائية للمشهد ،ولقد وصلت تجربتهما إلى أسلوب عفوي غني بالالوان المحلية ،وبالحركات والإيقاعات اللونية الانفعالية والمتحررة.

بعد ذلك تتابعت المغامرات الفنية في الحركة التشكيلية السورية ووصلت إلى حدود التعبيرية مع فاتح المدرس في نهاية الخمسينات، وحدود التجريدية مع محمود حماد الذي كان سباقاً في عرض بعض اعماله التجريدية خلال عام ١٩٦٣ (وهنا نتحدث عن التجريد الخالص، وليس عن التجريد الجزئي ،الذي يمكن أن يكون أدهم إسماعيل قد سبقه إليه، حيث قدم سلسلة لوحات تجريدية حروفية قبل هذا التاريخ بسنوات، ولكنه حافظ فيها على اشارات الاشكال المبسطة وعلى الدلالات الكتابية المقروءة، بخلاف تجربة حماد التي تجاوزت في بعض مراحلها عناصر الواقع والدلالات الحروفية المقروءة).

وإذا كانت التجارب التشكيلية التصويرية التي تتعامل مع الريشة واللون واللوحة ،قد استوعبت خلال السبعين سنة الماضية كل التيارات التشكيلية الحديثة،



أسعد عرابي

التي عرفتها عواصم الفن الكبرى (وبالأخص باريس عاصمة الفن الحديث بلا منازع) ووصلت إلى اتجاهات أو أساليب مميزة وخاصة بكل فنان على حدة، فإن التجارب النحتية عجزت عن إيجاد خصوصية في أكثر الأحيان(رغم وجود بعض الاستثناءات) وبقيت تدور في حدود الصياغات المتشابهة والمألوفة.

ثقافة الأسلوب

هذا يعني ان اللوحة التي قدمها رواد الحداثة التشكيلية السورية منذ نهاية الاربعينات من القرن الماضي، كانت بمثابة رحلة أو نزهة اكتشاف يومية، ومتعة استرسال في رحاب الخط التصاعدي الأسلوبي، الذي يؤكد حيوية الموهبة، وقدرتها على فتح آفاق تعبيرية جديدة في واحة ثقافة وفنون العصر.

ولقد تعززت وترسخت في محترفات المصورين السوريين المعاصرين ثقافة الأسلوب، وأصبح المساس بها، مهما بلغت المغريات اللا اسلوبية، خطراً واتهاماً يضع التجربة الفنية في دائرة الالتباس والضعف والانفصام، ويضفي نوعاً من القساوة على تعابير الحالة العاطفية الانفعالية، ويعرض صاحب اللوحة للانتقاد والانتقاص والتشكيك، بحجة الارتباك والركاكة والاضطراب والضياع والانقسام.

فالمشكلة الأساسية التي تعترض خطوات تطوير التجربة الفنية تكمن في استنادها على اختبارات وحالات تعبيرية، تتعارض في أحيان كثيرة مع نقاط ارتكاز الخطوط واللمسات العفوية وتداعيات المظاهر الانفعالية، التي تشكل المدخل الحقيقي للحرية التعبيرية



أحمد يازجي

الصادقة، لأن الحلم الفني يتحول إلى لعبة عقلانية تفتقد للعاطفة في سياق استعراض الخبرات والنتائج التقنية والفنية والابتكارية .

والسجال الحاد الذي يمكن أن يثار في سياق الحديث عن ثقافة الأسلوب، ينطلق من حقيقة مفادها أن بعض كبار المبدعين في هذا العصر، لم يلتزموا بمرتكزات وخصائص البحث الأسلوبي المباشر، فالفنان العالمي الأسطوري بابلوبيكاسو، على سبيل المثال ،كان يستلهم ويجرب ويطلق العنان ليده لترسم وتبتكر دون فواصل وحدود ونقاط ارتكاز اسلوبية، حيث كان يتنقل بين التقنيات التصويرية والغرافيكية والنحتية والخزفية، ويتغير ويتحول من أسلوب إلى آخر في كل مجال فني خاضه، حتى لا يكرر أشكاله وتكويناته ومناخاته اللونية.

إلا أن هذا الشعور بتعددية الأجواء والمناخات والوسائل والتقنيات في فن بيكاسو سرعان ما يتغير وينقلب رأساً على عقب، عندما نكتشف في أعماله جرأة مدهشة وحيوية مذهلة في صياغة إيقاعات وعناصر الأشكال البصرية. فهو كان ينوع في الأساليب والتقنيات ويحرك الأشكال ويلامس أجواء الخط التصاعدي الأسلوبي، ويتجه بشكل تدريجي نحو إمكانية اختزال العناصر وقطعها وتفكيكها لالتقاط الزوايا التعبيرية الأكثر جمالية وحداثة وتعبيرية،وهذا ما أسميه بوحدة التنوع أو بوحدة الاختلاف الأسلوبي والتقني الذي هو أرقى درجات الإبداع، وفيه نشعر ببصمة الفنان الخاصة بكل عمل على حدة، رغم تعدد الخبرات والخيارات والنتائج والهواجس والرؤى والأفكار، والسؤال: كم فنان عندنا يحقق هذا الاداء الاسلوبي غير المباشر وغير التقريري، والذي يحقق وحدة التنوع الاسلوبي ،في الواقع يمكننا المقاربة في محترفات الرسم أكثر بكثير من محترفات النحت .



ابراهيـم العـــواد



جـاك وردة

النحت والدوران في فلك بعض الرواد

والشعور المزمن والمتفاقم بضرورة الذهاب في النحت السوري الحديث، أبعد من الإشارات الأولى للشكل الواقعي، قاد بعض التجارب النحتية في الستينيات والسبعينات إلى اتجاهات تجريدية وتعبيرية وفطرية، أبرزها تجربة سعيد مخلوف التي تركت تأثيراتها الواضحة على تجارب الكثير من النحاتين، في حين ظلت أكثرية التجارب الأخرى ضائعة لا تعرف إلى أين تتجه، لدرجة أن أصحاب بعض التجارب النحتية، الذين وصلوا في أعمالهم إلى حدود التجريد، ما لبثوا أن عادوا إلى صياغات كلاسيكية وواقعية وتسجيلية وتقليدية، بعيدة كل البعد عن أجواء الاختبار والتجديد والابتكار.

ولهذا يمكننا القول إن التجارب النحتية السورية الحديثة (باستثناء بعض التجارب البارزة التي سجلت ملامح التجديد والابتكار) لا تزال تراوح مكانها في اعادة ترداد الصياغات المألوفة والجاهزة والتي تغري العين ولا تغري الروح، ولقد اتسمت بعض تلك التجارب في مراحل


احسـان حمـو

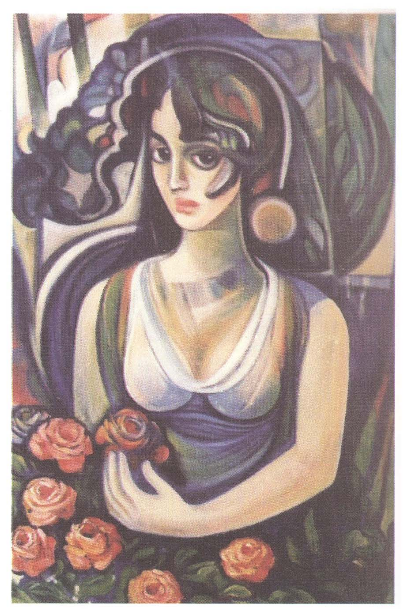


هالــة مهايـنــي

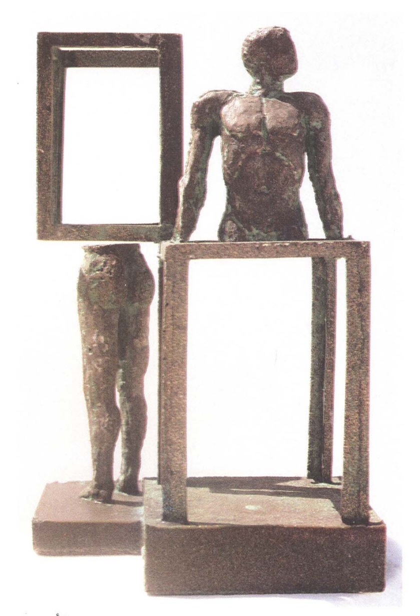
سـابقة بسـهولة وبغـزارة معطياتها وبرواج انتشـارها الشبيه بمعطيات الفنون الاستهلاكية، حيث لا نستطيع أن نفرق بين تجربة وأخرى ،فبعض التجارب من أجيال مختلفة تقدم عناصـر نحتية متشابهة ومكرورة تعزف علـى أوتار الرؤية المكبلة بسـدود الحواجز، التي تكلس الرؤية الفنية والمعطيات التقنية، فالمنحوتات التي تنجز في العديد من المحترفات النحتية عندنا، لا تختلف كثيراً في طروحاتها وتوجهاتها التشكيلية والتقنية (حتى إننا إذا أخفينا الإمضـاء عنها من الممكن إسنادها كتجربة لغير صـاحبها) وهذا ما يضـفي على أغلب الاتجاهات النحتيـة السـورية الطابع الاستعراضـي النمطي، على عكس مـا يحدث في التجارب التصـويرية المنجزة بكل الوسـائل التقنيـة ، حيـث نسـتطيع وبسـهولة التفريق بـين لوحـة لفنـان وآخر أو حتى بين لمسـة لونيـة لفنان وآخـر، كما لو أن التجـارب النحتية السـورية الحديثة تمـر بمرحلة متأزمـة، أعمق بكثير مـن الأزمة التي تمر بها اللوحة السـورية والعربية المعاصرة (سبق أن نشرت دراسات عديدة ومنذ سنوات طويلة ،حول أزمة الحداثة في التشكيل السوري والعربي المعاصر ،الذي لم يكن منذ بداياتـه، إلا مظهراً من مظاهر التبعية الكاملة لكل ماهو مكرس في تقاليد الفنون الاوروبية الحديثة ، رغم وجود فروقات تحددها درجة أو نسـبة تأثركل فنان على حدة، ورغم وجود اسـتثناءات في هـذا المجال لتجارب معدودة بقيت خارج اطار تقليد الفنون الغربية الحديثة).

حلول تقليدية ومتشابهة

وعلـى هـذا يمكـن القـول إن أغلبيـة التجـارب النحتية السورية المعاصرة لا تزال تراوح مكانها ضمن إطار الحلول السـهلة، في صـياغة المنحوتة الخشـبية والحجريـة والبرونزيـة والجصـية، وهـذه الازمـة تفاقمـت اكثر فاكثر في معظم الأعمـال، التي انجزت



أنـور ديـاب



ربيـع الأخـرس

في الملتقيات النحتية بطابعها الهندسي أو العبثي .

كما لو أن تلك التجارب تعتمد على الحلول المألوفة أو في أحسن الأحول على الصياغات الجاهزة أو المتداولة دون الأخذ بعين الاعتبار الاتجاه الإبداعي ،الذي يعطي المنحوتة حركة وحيوية ورؤية جديدة ومعاصرة، وهذه المعطيات تعيد طرح التساؤلات الحادة عن جدوى نقل ما هو متوفر وجاهز ومتداول ، والذي يسلب من الفنان فرديته وخصوصيته وشاعريته، فعندنا مشكلة أساسية أو أزمة حقيقية أو عجز مؤكد يكمن في مدى انضباطية كل نحات ومراوحة اكثرية التجارب في اعتمادها الحلول السهلة، التي كانت رائجة في المعارض المحلية بشكل خاص، والتي هي صدى لتجارب عالمية وعربية معاصرة.

فالصياغات نفسها تتكرر في كل معرض تقريباً (ربما عن اطمئنان بأن لا أحد ينتبه أو يقارب أو يباعد أويقارن) وتكاد تكون المنحوتة التي نشاهدها مجرد صناعة لمهارة يدوية قانعة بمنطق القاعدة وشبيهة بمعطيات الفنون الشعبية، رغم المسافة الطويلة التي قطعتها التجارب النحتية المحلية .

فحالات استعادة المفردات المألوفة والسهولة الظاهرة في التعاطي مع الجوهر التأليفي والتقني، لا يمكن اعتبارها إلا بمثابة مراوحة في المكان، والمجاهرة بالقول إن ما نشهده في النحت يوصلنا في أكثر الأحيان إلى أزمة إبداعية ، قد تكون أسبابها القناعات الثابتة والمثبتة ،عن غير حق في أذهان فنانينا، بعدم وجود نقد أو بعدم فعاليته وقدرته على الردع ، والحد من المظاهر السلبية ،التي تفاقمت وظهرت على السطح بشكل واضح ،في تجارب العديد من النحاتين في ملتقيات النحت المحلية .

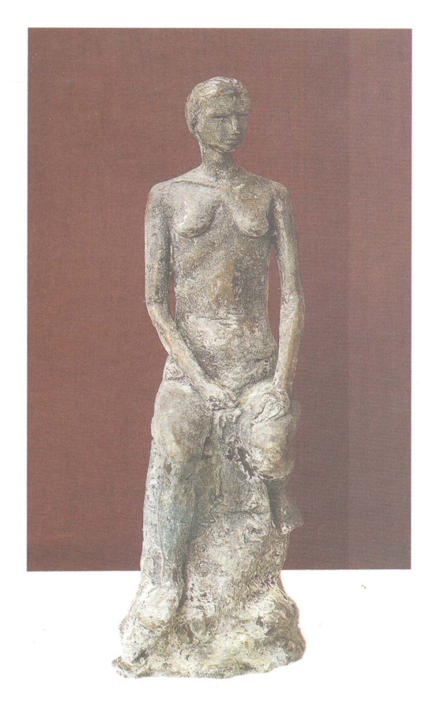
هذا التقوقع في إطار الصياغات الجاهزة



ادهـم اسـماعيل



أكثم عبد الحميد



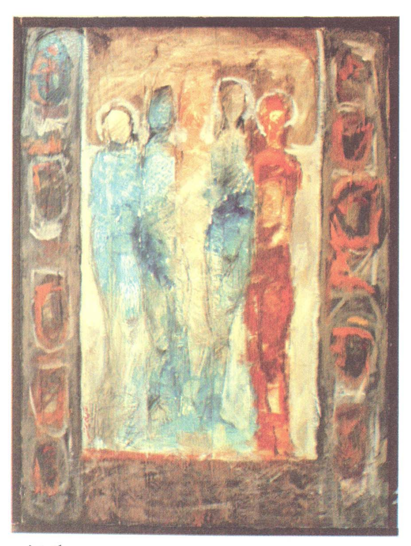
عدنان الرفاعي

والمتشابهة أفقد التجارب النحتية المحلية وهجها وبريقها، وبالتالي دفع أو قاد بعض النحاتين السوريين الطليعيين إلى الإحساس بضرورة البحث عن أسلوب وخصوصية، للمساهمة بدور إيجابي وفعال في تحريك البقية الباقية من التجارب الإبداعية النحتية، ودفعها في خطوات التطوير لمصلحة الفنانين الذين يمارسون هذا الفن العريق، وبالتالي الوصول إلى أجواء المعارض النحتية الإبداعية التي تطلق من خلال التجارب الحديثة والخاصة.

وهذا يعني أن معارض النحت التي نشاهدها في العاصمة ،لا تخلو من بعض الإطلالات المميزة لبعض التجارب الحديثة ،التي تطلق بين الحين والآخر صرخة المحافظة على الخصوصية، ولقد أصبحت بعض التجارب النحتية المحلية القليلة ، المنتمية لأجيال فنية مختلفة، مشروعاً لأفكار جمالية تتعاطى مع الكتلة والفراغ والتكوين كصياغة أسلوبية فريدة، وبمعنى آخر نجد بعض التجارب النحتية القليلة تحمل هواجس البحث عن لغة جديدة ومميزة لطروحات الأصالة (الارتباط بأجواء التاريخ والتراث المحلي) والمعاصرة (التعبير عن حداثة الرؤية المنتمية إلى النصف الأخير من القرن العشرين) عبر الدخول إلى تكاوين بنائية جديدة تعالج بأسلوب تبسيطي جزئيات المنحوتة وعلاقة الكتلة بالفراغ .

هكذا نجد أن معظم التجارب النحتية التي نشاهدها في المعارض والملتقيات السورية تكاد تكون رتيبة ومتشابهة، فهل يتصدى النقد الفاعل والبنّاء


زكي سلام


حكمت نعيم

بشيء من الجدية لهذه الأزمة الإبداعية. وإذا كانت المعالجة تبدأ عادة بخطوة، فهل نبدأ بهذه الخطوة أم يبقى الانغلاق والانحسار والتراجع والتجاهل ،الذي يؤدي إلى مزيد من المراوحة والفوضى والخلط بين ما هو إبداعي وما هو هامشي في حياتنا الفنية التشكيلية على وجه الخصوص .

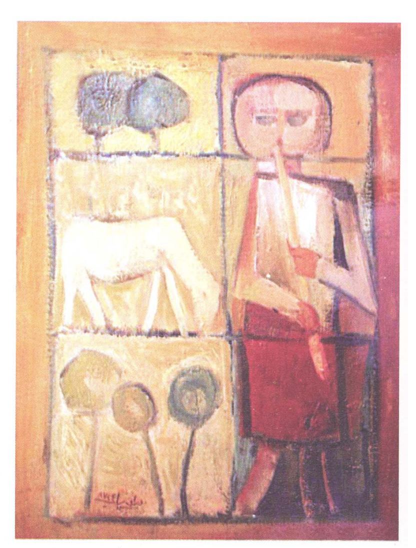
" كليشات " العمل الواقعي

وإذا انطلقنا من ظاهرة عودة بعض الفنانين السوريين إلى إحياء أساليب الصياغات التصويرية التسجيلية، التي كانت سائدة عندنا في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، نجد أن اكثرية التجارب الواقعية، التي تطرح في معارضنا ، أمام أزمة فعلية ومتفاقمة.

فالمعروف أن اللوحة الواقعية التسجيلية المرتكزة على معطيات الصورة الضوئية ،بدأت تعود وتأخذ موقعها وحضورها في المعارض الفردية والجماعية المسايرة لمتطلبات السوق الاستهلاكي التجاري، وقد نجحت هذه الظاهرة في الوصول إلى بعض الصالونات الارستقراطية،لأسباب معروفة، أبرزها جهل الناس باللوحة الفنية ، وسعيهم عن غير قصد وراء المظاهر البراقة الفارغة من أي محتوى ذاتي وثقافي .

والبعض من الذين يمارسون هذا النمط من الرسم الاستهلاكي التجاري، يحاولون إدخال تقنيات على اللوحة التسجيلية ،لإيهام هواة اقتناء الأعمال الفنية ، بالوصول إلى ضفاف الواقعية الجديدة، مع العلم أن هذه التقنيات سبق واستخدمت من قبل فنانين بارزين في حركتنا الفنية منذ سنوات طويلة في خطوات بحثهم عن إيقاعات رومانسية، ومع ذلك لم تتجاوز الصياغات المألوفة والرتيبة والمستهلكة .

فالعودة لرسم ما يسميه البعض بالأداء الواقعي الحديث لا يعكس أصداء التخطي أو التجاوز في اللوحة الواقعية، وإنما الرغبة بالبقاء في إطار الصياغات الاستهلاكية المطلوبة في السوق الاستهلاكي ،وبالتالي التقوقع في إطار الفنون المتداولة (رواج مفتعل للوحات


أحمد دراق السباعي


غزوان علاف

المباشرة ذات الطابع التسجيلي) .

هكذا تسعى بعض الأسماء نحو مظهر أو شعار الواقعية الحديثة كشكل خارجي وسطحي واستعراضي ، كأن هناك مشكلة لدى أكثرية الفنانين الواقعيين في الرسم ،تكمن في طريقة تعاملهم مع مفردات الواقع ، لأن استلهام جزئيات وتفاصيل الواقع، لا يعني المراوحة في تجسيد ما هو متوفر في الصورة الضوئية ، وإنما الاندماج بالنبض وبالأحاسيس وبثقافة فنون العصر. وبعد اجراء مقاربة نقدية نكتشف بسهولة ، أن هذه الظاهرة تبرز بشكل أوضح في الرسم ، وذلك بسبب ضعف الأساس الأكاديمي لدى اكثرية العاملين في مجال النحت ، وبعبارة اخرى الضعف الواقعي يبرز اكثر أثناء تشريح معطيات الواقع في الأبعاد الثلاثة ، ولهذا يتجه معظم النحاتين عندنا نحو نحو الاختبارات التعبيرية والتجريدية تحت شعارات الحداثة وما بعدها ، مع العلم ان التجريد في الرسم والنحت معاً ،يحتاج الى موهبة وخبرة تقنية متواصلة وحساسية بصرية وروحية عالية وقادرة على الامساك بالخط التصاعدي الاسلوبي .

العبثية بين اللوحة والمنحوتة

وهذا يعني أن التشكيل التجريدي هو الأكثر صعوبة من عمليات نقل ما هو متوفر في الصورة أو في الواقع، لأن الانفلات من إطار الرسم الجاهز والوصول إلى خصوصية أسلوبية تصاعدية ،يشكل الخطوة الأولى في تأكيد الموهبة والمقدرة واستخدام العفوية والجرأة واللمسة الماهرة والواثقة في الرسم والنحت معاً .

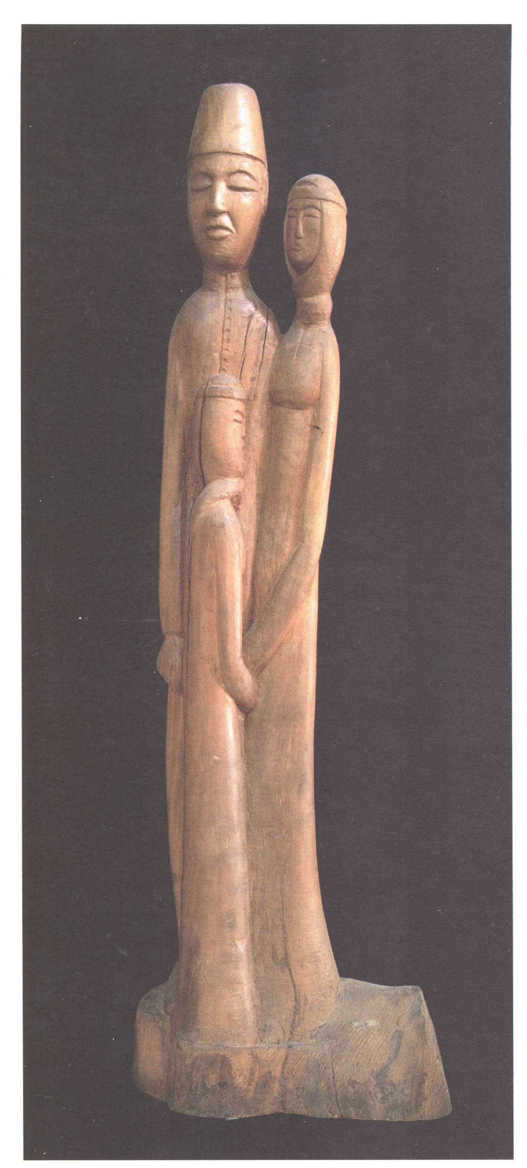
الحداثة التشكيلية التجريدية لا تعني كما يتبادر للبعض مجرد سكب أو رش ألوان على سطح اللوحة بطريقة متناغمة أو عشوائية ،او اجراء عدة ضربات على كتلة وتقديمها على انها منحوتة حديثة، فمن يريد الإمساك ببدايات مشروع تشكيلي تعبيري أو تجريدي يحتاج على الأقل إلى حد أدنى من الموهبة في تشريح معطيات الواقع، حتى يصل نتاجه إلى درجة من الحيوية والإتقان والإقناع .

ولدينا مشكلة أساسية تعترض خطوات البحث عن أسلوب خاص قبل التخرج من كلية الفنون الجميلة،تكمن في أن أكثرية الطلاب يريدون تجاوز الزمن الفني والوصول إلى أقصى حالات التجريد في الرسم والنحت على حد سواء . وهكذا نلاحظ ان اصحاب أكثرية التجارب التشكيلية الشابة يتدرجون بعكس ما هو مألوف في المحترف الأكاديمي ، حيث يبدأ الكثيرون بالتشكيل التجريدي، وتتدرج تجاربهم من الصياغات اللونية البحتة إلى تقديم الشكل المجرد، وهذا مانجده ايضاً في بعض تجارب النحت ،مع العلم أن الرسم والنحت الأكاديمي الصحيح يشكل الضمانة الوحيدة والأكيدة ، القادرة على اعطاء تجاربهم في المستقبل خطوات باتجاه التشكيل التعبيري والتجريدي .

منحوتات أم مجسمات

والمعروف ان النحت السوري قد شهد في السنوات الأخيرة نشاطاً لافتاً، تمثل في إقامة العديد من الملتقيات، في دمشق ، وفي بقية المدن الأخرى، ولاشك في أن هذه الملتقيات ، قد ساهمت في الحد من الآثار السلبية الناتجة عن صراع الأجيال، وادت في النهاية إلى إيجاد حالات حوارية حضارية بين المشاركين ،يتم من خلالها تبادل الهواجس والأفكار والخبرات.

كما خلقت حواراً إيجابياً أيضاً مع الجمهور، الذي لم يعتد بعد على الأعمال النصبية، حتى ان بعض الناس ما زالوا يربطون النحت بالمرحلة الوثنية، ويعتبرونه من المحرمات. وهنا تكمن أهمية ملتقيات النحت ،كونها تساهم في تغيير هذه النظرة السلبية، وتساهم في تبديل هذا

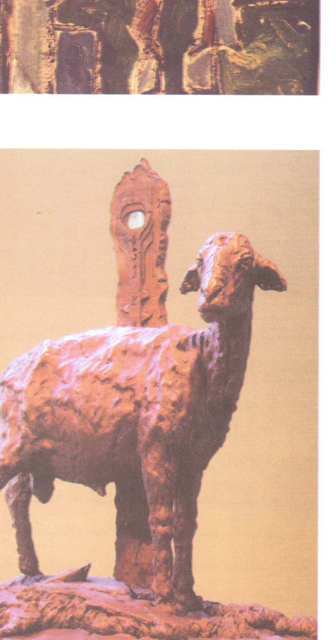


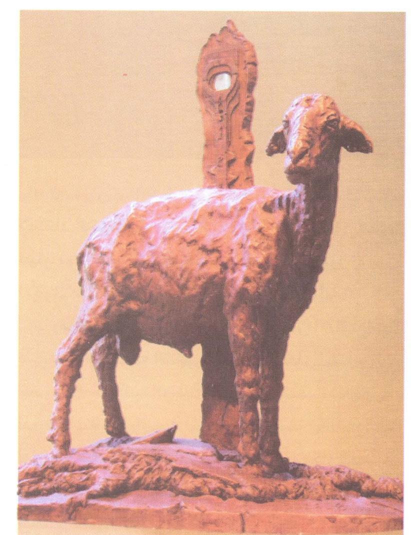
سعيد مخلوف



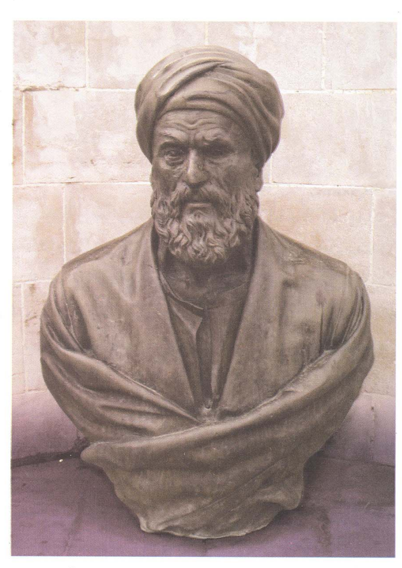
محمد العلبي

محمد غنوم





ماهر بارودي



فتحي محمد

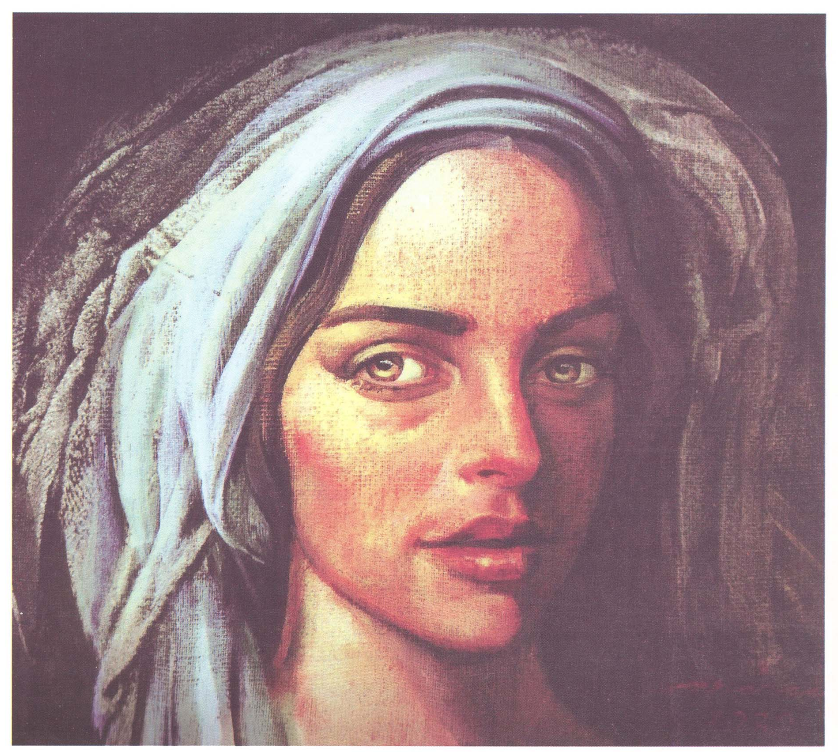


محمود جلال

الإعتقاد الخاطيء، وكسر طوق العزلة الخانق، الذي يحيط بهذا الفن العريق، الذي كان له الحضور الأبرز والأقوى على مر كل العصور القديمة والبدائية.

وملتقيات النحت، رغم وجود بعض الانتقادات، تصب في مصلحة التطور العمراني، على أساس أن النحت في علاقته الوطيدة مع العمارة، قد ساهم في المدن العالمية الكبرى، في المشروعات المعمارية لتخطيط المدن وتجميل الساحات العامة، ومواكبة الأفكار الوطنية وإبراز النزعة الإنسانية والجمالية، بدليل التأثير المباشر للثورة الفرنسية على النحت النصبي، حتى إن الامبراطور نابليون بونابرت أوكل إلى بعض النحاتين مهمة تزيين (قوس النصر) وحقق حلمه بتحويل باريس إلى مدينة شبيهة بروما بنصبها وتماثيلها وأبنيتها التي أنعشت فن النحت الفراغي والجداري.

ورغم ان ملتقيات النحت شكلت منطلقاً حيوياً للحوار والنقاش والسجال وعملت على إيجاد حالة من التبادل والاطلاع الفني والثقافي ، وساهمت في كسر النظرة العامة السائدة عن النحت ، والمكرسة منذ المرحلة الوثنية، والتي تتصاعد من خلالها مقاربات سوء الفهم والخطأ والالتباس ،باعتبار المنحوتة من المحرمات، فإن العمل النصبي السوري لايزال في طوره التأسيسي ، وذلك لأن معظم مايقدم في تلك الملتقيات يقترب من المجسمات



نذير نبعة

الهندسية السهلة، بقدر ما يبتعد عن العمل النصبي الرشيق والمتوازن والذي يحقق عناصر الدهشة والإقناع ، وبمقاربة نقدية مع اللوحات الجدارية البانورامية التي انجزت في سورية نكتشف بسهولة تفوق اللوحة الجدارية على المنحوتة النصبية بتشكيلاتها الخطية واللونية وبأساليبها وبتقنياتها المختلفة والمتنوعة .

ورغم حدة الانتقادات التي طالت معظم الأعمال النصبية الموزعة في بعض حدائقنا وشوارعنا، فإن مانشاهده ، حتى الذي يغلب عليه الطابع الهندسي ،ليس في سوية فنية واحدة، وحتى وإن كانت الأعمال اللافتة والمميزة قليلة ومعدودة ،قياساً إلى كثرة الأعمال المنجزة كأشكال هندسية فراغية محسوبة بدقة رياضية باردة، ومنفذة بتقنية القص بوسائل آلية كهربائية.

خلل تنظيمي

والخلل التنظيمي الكبير الذي أصاب تلك الملتقيات يكمن في أن العديد من الأسماء البارزة والهامة، بقيت خارج دائرة دعوتها للمشاركة ، بسبب المزاجيات والعلاقات الشخصية والمصالح الفردية، وعلى سبيل المثال ساعدت الظروف على انخراط بعض الفتيات في العمل، دون أن يكون عندهن خبرة في التعامل مع تلك الكتل الحجرية الصلبة، وكان هاجسهن المجاهرة بالقول: إن الصورة التي رسمها الأجانب عن المرأة السورية والعربية ليست صحيحة ، مع أن ماهو أهم من



فائق دحدوح

هذا الاستعراض الإعلامي التحرري، أن تكون المرأة المشاركة قادرة على إعطاء المنحوتة حيوية وليونة وقوة وقدرة على الجذب والإدهاش والإبهار.

واذا كانت التجارب التصويرية قد اضفت المناخ اللوني الخاص بكل مدينة، كأن يتفاعل الفنان القادم من الساحل السوري على سبيل المثال ، حتى في لوحته التجريدية مع مناخات لونية مغايرة للمناخات القادمة من معايشة ألوان القرى والسهول والصخور والحجر البازلتي في الجنوب. وكأن يترك المدى الصحراوي المترامي الأطراف أثره الواضح على التجربة الفنية المتفاعلة مع تلك الأمكنة، بمساحاتها وامتداداتها الشاسعة. فالبيئة إذاً في مظاهرها البحرية كشاطئ والبرية كمساحات وتلال والقروية كحقول وبساتين وكروم، تساهم في بلورة خصوصيات المناخ اللوني لفن كل منطقة أو مكان، فإن ثمة امتدادات لهذا الاطار الجغرافي في فن النحت ايضاً ،يتمثل في نوعية الحجر والمقالع والجذوع والكتل المختلفة الخاصة بكل منطقة على حدة . وعلى هذا يمكن ربط حساسية الفنان البصرية والروحية بمدى قدرته على الإحساس والتفاعل مع الإيقاعات اللونية والكتلوية الخاصة بكل منطقة سورية، في خطوات الوصول



عمر حمدي (مالفا)

إلى الرؤى التشكيلية الخاصة والمستقلة. وبالطبع دون التقوقع في إشارات الأشكال السطحية أو المباشرة، حيث تطل مفردات الواقع عبر اللمسات والضربات والحركات العفوية القادرة على استنباط العوالم التشكيلية الخاصة بكل مدينة أو قرية.

الفن الاشكالي يطرح الأسئلة

وثمة نقاط التقاء بين الرسم والنحت تكمن في إشكالية العودة، وخاصة لدى اصحاب التجارب الشابة ،إلى استعادة مواضيع دادائية وعبثية ، بعد تجارب عدة عقود من المراوحة في فلك هذه الطروحات الملتبسة ،في رواجها الاستهلاكي ، وما تفرع عنها من اتجاهات وتيارات متطرفة تندرج في نطاق فنون التجهيز والعدمية واللاشيئية ، والتي كرسها "مارسيل دوشامب" عام ١٩١٨ بعرضه "مبولة" حملها توقيعه كردة فعل عفوية دادائية ضد ويلات الحرب العالمية الأولى .

وبعض الذين يمارسون هذا النوع من العبث التشكيلي ، يطلون علينا في لقاءات صحفية، فينظرون لأعمالهم معتبرين أنفسهم وكأنهم فاتحين ومجددين وأفذاذ في هذا المجال ، الا ان القاء نظرة واحدة على أعمالهم ومقارنتها مع اقوالهم ،سرعان ما تضعنا على عتبة التناقض ، وتؤكد لنا جهلهم بأبسط مباديء اللغة التشكيلية الحديثة ،وبعبارة أخرى تبدو أعمالهم المجمعة من أشياء استهلاكية وهامشية، أكثر اتجاهاً نحو ابراز حالات التعاطف مع التوجهات الدادائية الأوروبية، والتي ظهرت في ظروف الحرب العالمية الأولى والثانية، واستهلكت منذ نهاية أربعينات القرن الماضي .

فهم في بعض توجهاتهم يعيدون تجميع كل ما تقع عليه اعينهم من مواد بلاستيكية ومعدنية وقماشية وورقية وغيرها، وفي إعادة تشكيل هذه العناصر، يعمدون أحياناً إلى إجراء ثقوب وتشطيبات وتآكلات وتهشيرات



عبد الله مراد

على اشكالهم المجمعة ،قبل عرضها على الجمهور، وهم في ذلك لا يقدمون أي جديد يجعلهم خارج سرب الأجواء المألوفة والتقليدية، والتي شهدتها ومنذ عقود العديد من العواصم والمدن العالمية الكبرى ، والتي عرفت في الغرب بإعادة تدوير النفايات .

إن الرغبة بعصرنة الفن العربي والذهاب به إلى اقصى حالات الدادائية والعبثية ، وصولاً إلى استلهام معطيات فن الصدفة واللاشيئية جعلت هذه الاتجاهات المحلية مفتوحة في كل الاتجاهات على كل ازمات الفن العالمي المعاصر متطرفة وحاملة نبرة سخرية من حضارة القرن العشرين ومطلع الالفية الثالثة . فالتشكيل الذي يبحثون عنه في أكوام نفايات المجتمعات الاستهلاكية، في الرسم والنحت معاً ، ما هو إلا صدى لأزمة الفنون العالمية المعاصرة، حيث لا حدود أحياناً بين الفن واللافن، وإلا ما معنى انحياز أحد الشبان عندنا لايقاعات تعبئة مجموعة واسعة من الأكياس بالورق، ومن ثم وضعها بطريقة عشوائية، في علب كرتونية كبيرة، وتقديمها إلى الجمهور على أنها لغة تشكيلية جديدة وخاصة ، ومتوافقة في مظهرها التجهيزي والاشكالي والملتبس مع قلق حياتنا المعاصرة .

علم الجمال وأهمية دراسته

بشـــيرزهـــدي *

يردّد الجماليون أقوالهم الجمالية المأثورة:

- كل قلب يلبّي نداء الجمال، ويتأثر به، ويتعاطف معه، ويعبّر عنه أجمل تعبير بالرسم والتصوير والشعر والموسيقى...

- الجميل فرحة أبدية ...

- الجمال روعة الحق والحقيقة ... إنه الحقيقة في شكل مثالي.

- كل إنسان يحب الجمال، ويميل إلى الجميل، ويتذوقه، ويتأثر به.

- الجمال كالنور يبهر أبصار الناظرين إليه، ويستولي على مشاعرهم.

- الجمال وعد بالسعادة ...

- الجمال أوضح تجلي للكمال ...

- الحياة ينبوع الجمال.

- إن عذوبة الجمال تحررنا من متاعب الحياة.

- من يواجه الحياة في تجاربه الحياتيّة، تعلمه الحياة دروساً في فلسفتها وجمالياتها ...

- العمارة مرآة الحضارة ...

اهتمام عصرنا بعلم الجمال

يتميز عصرنا الحاضر بالاهتمام بعلم الجمال والثقافة الفنيّة والنقد الفني في مختلف أقطار العالم. ويكفي أن نلقي نظرة على كتاب (استطيقا القرن العشرين ESTHETQUE DU XXS) من تأليف الأستاذ (ريمون باير R.BAYER) حتى نستنتج مدى أهمية دراسة علم الجمال في عصرنا الحاضر، وتزايد عدد علمائه في مختلف أقطار العالم.

إسهام أقطار الوطن العربي في نشوء الفن والدراسات الجماليّة

تعتبر أقطار الوطن العربي الكبير من أقطار العالم التي أسهمت جدياً في إقام (صرح الفن) منذ أقدم العصور. وتقوم المعاهد الفنية وكليات الفنون الجميلة

* باحث في علم الجمال.



أيقونة سورية حديثة لجورج جنورة

بتدريس الفنون وعلم الجمال، وتشجيع الباحثين على إعداد البحوث الفنيّة والجماليّة المتميزة، ونشر المؤلفات الفنيّة والجماليّة، والمقالات المختصة بالفكر الجمالي والثقافة الفنيّة ... أضف إلى تنظيم الندوات والمؤتمرات الفنيّة والجماليّة.

وغدا للفكر الجمالي والثقافة الفنيّة في عصرنا الحاضر (مكتبة ضخمة) لا تقل أهمية عن أي مكتبة اختصاصيّة لأي فرع من فروع المعرفة الإنسانيّة. كل هذا يؤكد مدى اهتمام أقطار العالم بالفكر الجمالي والثقافة الفنيّة في عصرنا الحاضر.

وتعتبر أقطار الوطن العربي الكبير موطن نشوء الفنون الجميلة (الرسم والتصوير والنحت ...) والفنون التطبيقيّة (الفخار والزجاج والمعادن والحلي والأسلحة ...) والأفكار النقدية المختلفة. ويكفي أن نتصفح أي كتاب (في تاريخ الفن والفكر الجمال) كي نجده يبدأ صفحاته بدراسة نشوء الفنون في أقطار الوطن العربي الكبير (مصر وبلاد ما بين النهرين، وبلاد الشام واليمن، وقرطاجة والسودان، ودول الخليج ... وغيرها)، وإن كثرة الآثار الفنية المكتشفة في مصر تجعل الإنسان يعتبر القطر المصري بمثابة كلية فنون كبرى، وشعب مصر شعب فنان ومبدع ... وقد يتساءل المرء عن مصير متاحف العالم بدون الآثار المصريّة ...

إسهام أقطار الوطن العربي الكبير في نشوء الثقافة الفنيّة والجماليّة

أسهمت أقطار الوطن العربي الكبير في نشوء الثقافة الفنيّة والفكر الجمالي، ويكفي أن نتصفح أي كتاب (في علم الجمال والنقد) كي نستنتج مدى إسهام المفكرين والجماليين في الوطن العربي الكبير في نشوء (تاريخ الفن) و(النقد الفني) و(الفكر الجمالي). ويمكن القول أن اسم (لوقيانوس السميساطي الفراتي ١٢٥ ـ ١٩٠) ما زال على ألسنة المختصين بتاريخ الفن والنقد الفني وعلم الجمال.

وما زالت المعاجم والموسوعات الفنيّة تذكر اسم وزير زنوبيا ملكة تدمر (لونجين الحمصي ٢٢٠ ـ ٢٧٣م) الذي اشتهر بكتابه الجمالي (في الجلال DE SUBLIME) وأثره في الفكر الجمالي المسيحي، وذلك حسب تعبير الأستاذ (ميشيليس) في كتابه (استطيقا الفن البيزنطي ص /١٦/) كقيمة جمالية اعتمد عليه الفن المسيحي ...

الدراسات الفنية والجماليّة

تعتبر الدراسات الفنية والجماليّة من أجمل الدراسات والبحوث وأكثرها متعة روحيّة تهفو إلها نفوس الجميع ...

ويوضح الجماليون أهمية الإبداع الفني والثقافة الفنيّة والفكر الجمالي، وفوائد هذه الدراسات الفنيّة والجماليّة لكل من الفنان والناقد الفني والأديب والموسيقار والصانع ... بل وكل إنسان يحرص على أن يعيش ويحيا كما يجب أن يعيش ويحيا حياة سعيدة، وإن (الحياة السعيدة) هي المثل الأعلى للحياة ...

من فوائد دراسة الثقافة الفنية والجمالية

لدراسة الثقافة الفنية والجمالية فوائد عديدة أهمها ما يلي:

١ـ تلبية رغبات عشاق الجمال في الاطلاع على الثقافة الفنيّة والجماليّة، ونظريات علم الجمال، والنقد الفني عبر العصور، ومدى إسهام أقطار الوطن العربي الكبير في نشوء الثقافة الفنيّة والجماليّة وتطورها، وحسن التعريف بأعلام الفكر الجمالي في أقطار العالم...

٢ـ إبراز جماليات الروائع الفنيّة، والإسهام في تنمية الذوق الفني والحس الجمالي لدى الجيل الصاعد، وحسن إعداد هذا الجيل ليكون أفراده مفكرين وفنانين، ونقاد فنيين ومتذوقي فنون، ورواد حضارة إنسانيّة رائدة ...



رقص الشباب السوري بأزياءه الشعبيّة

٣. الإسهام في تدوين الحركة الفنيّة، وتطوير الثقافة الفنيّـة والتجربة الجماليّـة، وتقدم النقد الفنـي، وتكوين حضـارة المستقبل والغـد الأفضل والأجمل.

٤. الإسهام في إبـراز (فضيلـة العمل والإبـداع الفنـي)، وشـرح أهميتهـا في تقـدم المجتمـع وسعادة أبنائـه، وتحقيـق (الإنسـان المبـدع) بالعمـل الجميل الخالد.

٥. الإسهام في إبـراز (جمالية الحياة)، وتنمية روح التفـاؤل لدى أبنـاء الجيـل الصاعد، والعمل على إشعاع (جماليـة الحياة) في نفوس الجميع، والعمل على بنـاء (الحياة السعيـدة) التي هي المثـل الأعلى للحياة ...

٦. الإسهام في بناء الغد الأفضل والحياة الأجمل، وذلك بحسن تكوين (جمالية المستقبل) ...

٧. إسهام الثقافة الفنيّة والجماليّة في تأكيد الهوية الحضارية والشخصيّة القوميّة ...

الفن والجمال ضرورة حياتيّة

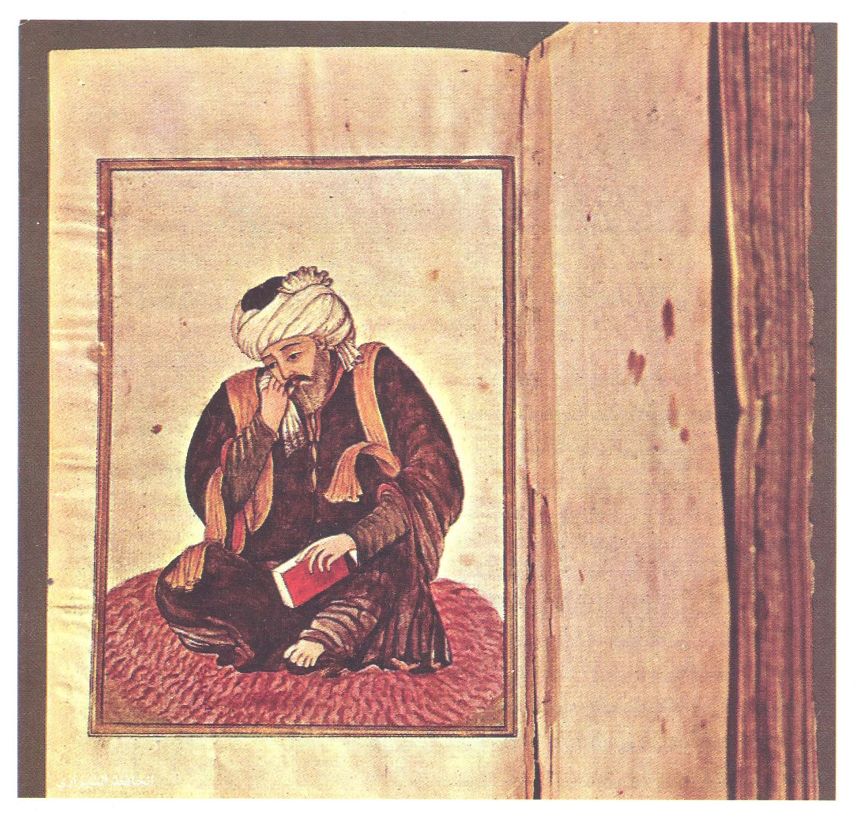
إن الفن والجمال ضرورة حياتيّة لا غنى عنهما في الحياة مدى الحيـاة. وإن الفن موهبـة إيجابيّة خلاّقة. ولحياتنـا أثرهـا فيمـا نبدعـه، وإن مـا نبدعه لـه أثره في حياتنـا. وإن الفـن جميل بقـدر تعبيره عـن الحياة، وإسهامه في تجميلها وجعلها مثلاً أعلى للحياة الإنسانيّة السعيـدة. وإن جمـال الآداب والفنـون يعكـس الحيـاة ويغنيهـا بكل مـا هو جميل وجديـر بالتقديـر. وإن عدم بلـوغ الفن هذه الغايـة يمكن ان يعتبر بمثابـة الفشل في أداء الفن، ففي الفن ننشد حياة روحية أغنى من حياتنا الماديّـة والعاديّـة، ولا بد للإنسان مـن التحرر من عبء الصعوبـات والهموم والعقبات المختلفـة وذلك في سبيل الاتصال بعالم الجمال والإبداع الفني.

وقد نادى شاعر الحياة والتفاؤل (إيليا أبو ماضي ١٨٨٩ - ١٩٧٥) قائلاً:

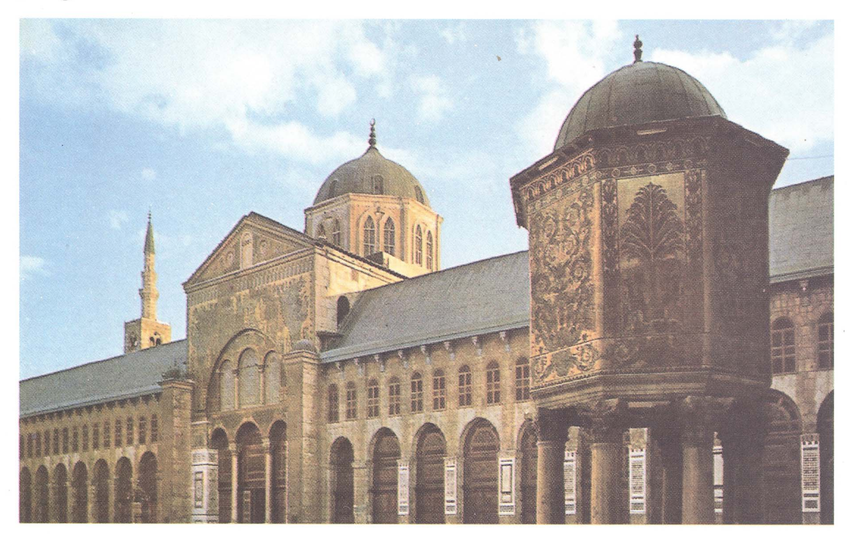
قال: السماء كئيبة وتجهما
قلت: ابتسم يكفي التجهم في السما
قال: الصبا ولّى فقلت: ابتسم
لن يرجع الأسف الصّبا المتصرما
قال: الليالي جرّعتني علقما
قلت: ابتسم ولئن جرعت العلقما
فلعل غيرك إن رآك مرنّما
طرح الكآبة وترنّما

في كتب فن الرسم

وتتحدث كتب فن الرسم عن هذا الفن، وكونه تعبيراً شخصياً عن خبرة ذهنيّة وبصريّة متميزة، وذلك في شكل خطوط وتدرج لوني جميل. وإن فن الرسم هو (فكرة مصوّرة) بقلم ما على مادة (القماش، الورق ...)، ولهذا الفن طريقة تقنيّة متميزة لخلق صورة ما، وإبداع موضوع فني جميل. وإن حافز الإبداع الفني هو في طبيعة الأشياء التي ترسم، وإن هذه الرسوم متنوعة الأهداف، مختلفة الأشكال ... وإن اليدين والعينين هي الأدوات الطبيعيّة للإبداع الفني. وإن الفن هو خلق شيء



ممدوح قشلان



صحن الجامع الأموي

جميل. وإن البعد الثالث يجعل الصورة تبدو بارزة ذات عمق جميل، وإن الخط شكل من (لغة تقرأ). وإن الفنان بحاجة ماسة إلى خيال واسع، ويد طيعة ومنفذة، ويتأثر الفنان بالانطباع الشخصي وحالة الإنسان الفنان النفسيّة ...

وإن أهمية الفن تربوياً جعلت الشعوب تعتمد على الفن في تطوير طاقات الطفل الإبداعيّة، وتنمية مواهبه الذاتيّة وقدراته الجماليّة.

قوة الفكر الجمالي وتأثيره

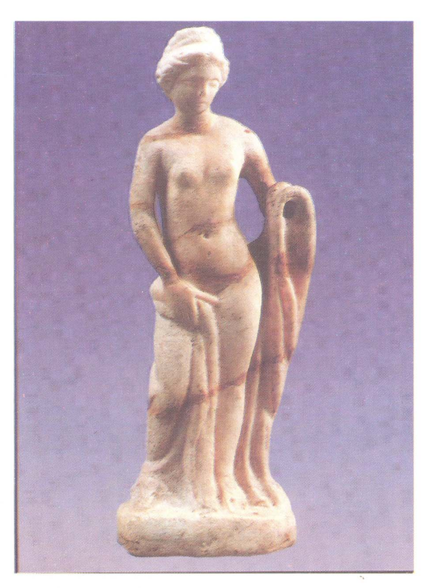
للفكر الجمالي قوته وتأثيره في الحياة، مما يجعله يسهم في نشر الوعي الحضاري والإنساني، كما أنه يرفع مستوى الذوق الفني، وينمي قدرات الإبداع.

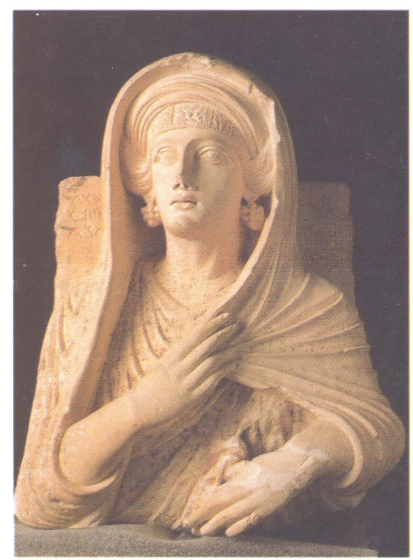
وإن الجمال هو موضوع رغبة وشوق وحنين وهدف لا بد من تحقيقه وتبدو الحكمة بمثابة (فن السعادة في الحياة) وتمنحنا (الرؤية الفنية الجميلة) متعة روحيّة وجماليّة متميزة. وتكافئ كل من تميز بهذه الرؤية الفنيّة. وإن جماليّة الآثار والتحف الفنيّة والروائع المحفوظة في المتاحف تكافئ بهذه المتعة الروحيّة والجماليّة كل من تميز بهذه الرؤية الفنيّة. وإن من تميز بهذه الرؤية الفنية يتمتع بجمالية فسيفساء الجامع الأموي الكبير بدمشق بل وبكل ما هو جميل.

والخلاصة

مما تقدم تبدو أهمية (دراسات علم الجمال) في عصرنا الحاضر كأجمل الدراسات بل كدراسات مقدسة تنعش نفوس الجميع، ويتميز عصرنا بميل الجميع إلى كل ما هو جميل، مما جعل رجال الصناعات يستعينون بخبرات الفنانين الجماليّة كي يضمنوا حسن تسويق مصنوعاتهم، فنشأ عن هذا ظهور (علم الجمال الصناعي ESTHETIQUE INDUSTRIELLE).

وجاء في مقررات (مؤتمر الجامعات) المنعقد في هولندا في شهر آب ١٩٤٨ أنه ليس هناك من جامعة يجوز لها إهمال (تربية المعنى الأخلاقي) و(والمعنى الجمالي) في نفوس طلابها.


تمثال فينوس من الغخار


جذع حسناء تدمريّة



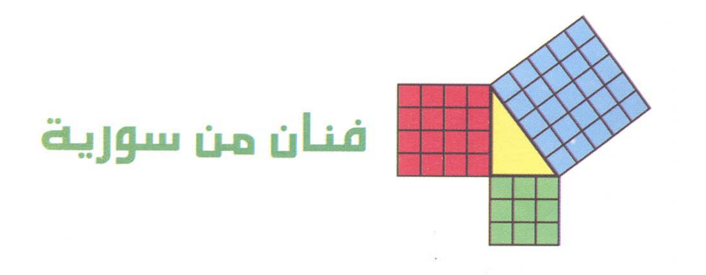
قصر العظم في دمشق



من الأزياء الشعبيّة السوريّة

المراجع:

- زكريا ابراهيم: مشكلة الفن.
- محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الدار القوميّة للطباعة والنشر، ١٩٦٤.
- اتيين سوريو: الجماليّة عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي.
- اندره ريشار: النقد الجمالي، ترجمة هنري زغيب.
- جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة، ١٩٦٥.
- هربرت ريد: معنى الفن، ترجمة سامي خشه، دار الكاتب العربي، ١٩٦٨.
- R.BAYER:ESTHETIQUE DE XXS
- E.SOURIAUL: LA CORRESPONDANCE DES ARTS. FLAMMARION. 1969



الرسوم المطبوعة
لمصطفى فتحي وطلال العبد الله
تجربة إبداعية ومنابع تراثية

د. عبد الكريم فرج *

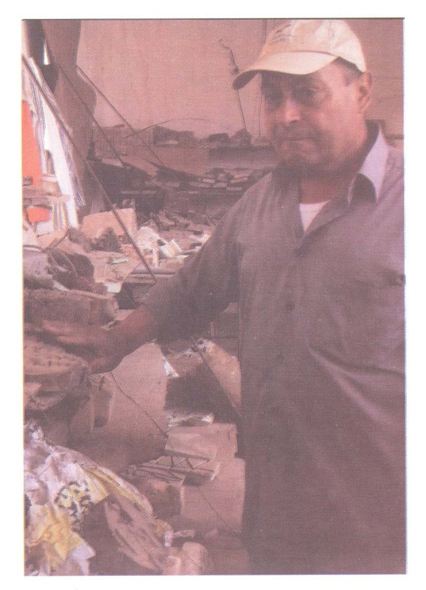
عندما ندرك تحوّل الرمز إلى أيقونة معاصرة نكون قد توصلنا إلى إدراك البعد الثقافي بين مطابقة الطبيعة عند الإنسان البدائي وبين عصر الإنسان المتحضّر، الإنسان الذي يعي الدوافع الثقافية الجوهرية للتجربة الإبداعية عبر مسيرتها منذ العصور القديمة وحتى اليوم.

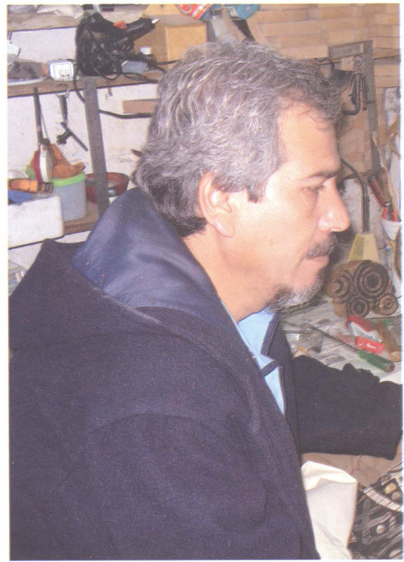
مقدمتي هذه تقدّم لأعمال فنانين تشكيليين من الفنانين السوريين بين العديد من الذين قدموا تجاربهم في أبحاث عميقة ومتأنية، ومنه الذين عبّرت صورتهم عن تجربة إنسانية مبدعة وجدت في التأثير البصري منهجاً لتظهير الاحساس الإنساني عبر تفرعات خطية محمّلة بالدلالات والرموز التي توالدت من ذاكرة مفعمة بانطباعات ما برحت تطمح للانعتاق والظهور من تحت ضغط المختمة.

مصطفى فتحي وطلال العبد الله تجربتان يخطر لنا للوهلة الأولى أن نضعهما في مدرسة منهجيّة واحدة، ولكن بتمعن النظر والتبصير نجدهما كذلك في بعض الجوانب، ونجدهما مختلفين اختلافاً كبيراً في جوانب أخرى. هما ينظران إلى الصورة بتحليل عقلاني وروح وجدانية رهيفة عبر الثقافة المحليّة والتراثيّة، ولكن في مكونات الخيال وأشكال التعبير واختزال العناصر نجدهما أحياناً يتقاطعان هنا ويتباعدان هناك، وهما في الحقيقة تلميذان في المدرسة الرمزية المعتمدة على ثقافة الموروث الفكري والأسطوري وكلاهما أضاء طريقهُ عبر موهبته في اختراق أكداس التراكمات وصولاً إلى آفاق معرفيّة في الصورة المطبوعة، وكلاهما يرى في التاريخ الإنساني منفذاً حضارياً مؤهلاً للدراسة والابتكار وقد وجدا

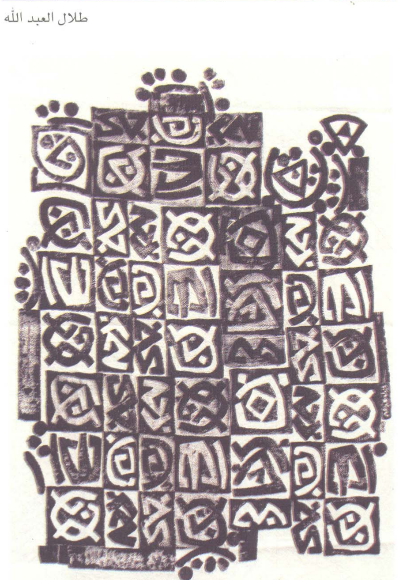
---

* حفار وأستاذ في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.


مصطفى فتحي


طلال العبد الله







من أعمال طلال العبد الله



من أعمال مصطفى فتحي

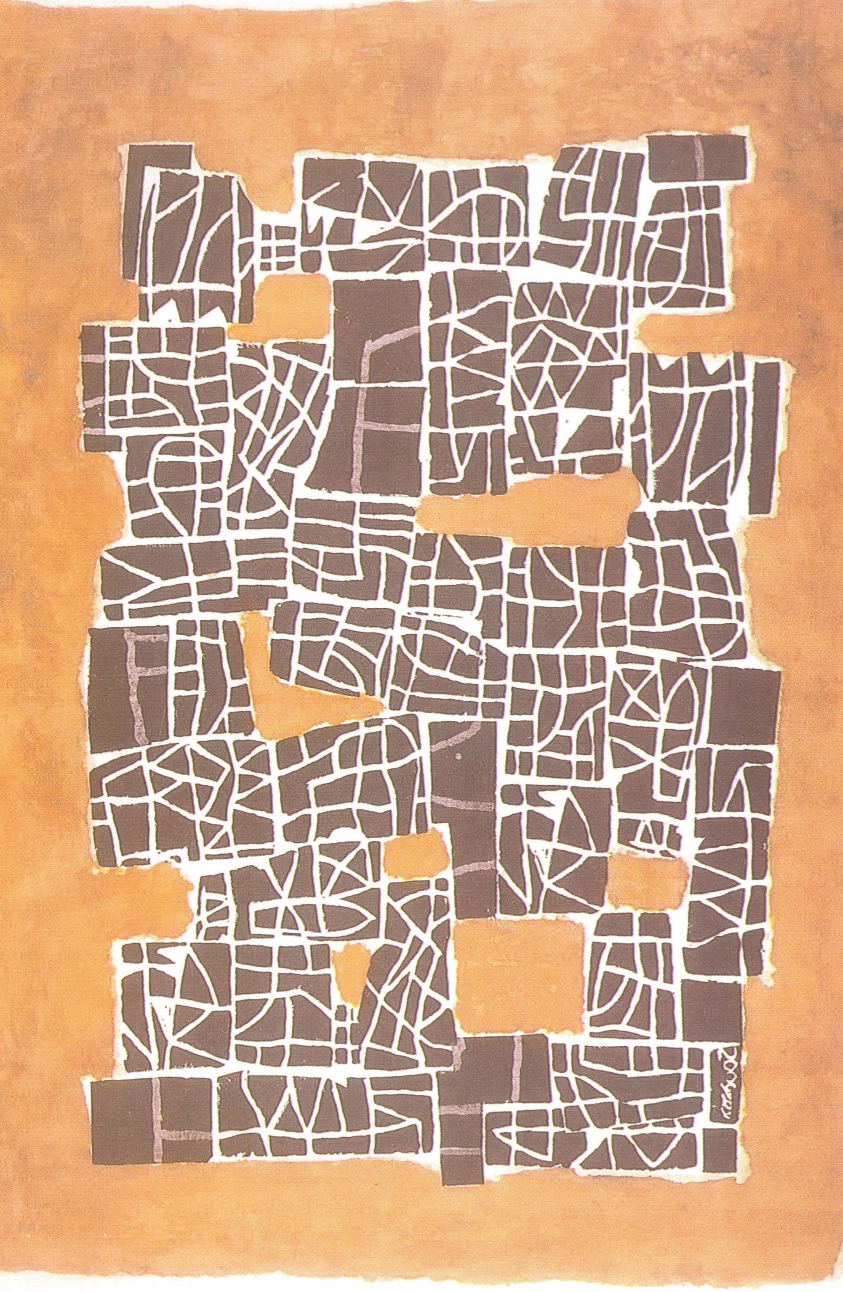
في الثقافة الروحية والأسطورية والموروث الشعبي وأدبيات الحياة الأهلية مرجعية غنيّة لتزويد الصورة برموز تصنع خريطة الحامل الذي يرسم الإطار النهائي للصورة المبدعة.

لم تعد المسألة في تأليفات مصطفى فتحي وطلال العبد الله مسألة انسجام بين خط ومساحة وفراغ وإن كان هذا الأمر في غاية الأهمية في تكوين الصورة بل تعدّى ذلك إلى عمق المدلول واتصاله بمضمرات القصّة الإنسانية بمجملها.

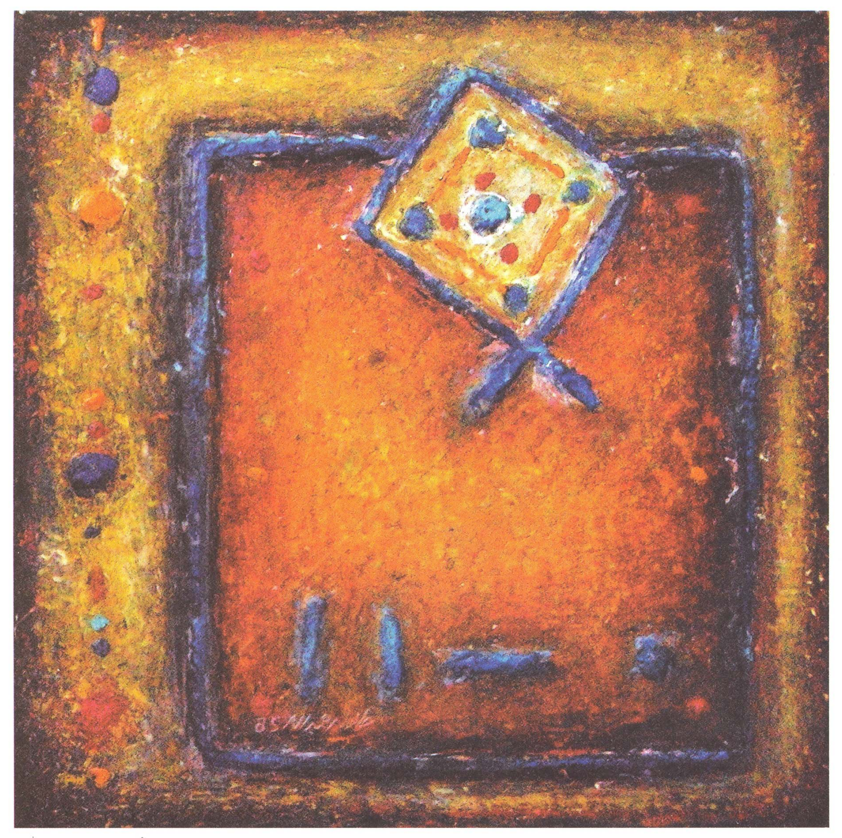
يواجهنا في أعمالهما المطبوعة للوهلة الأولى مقاربة مع أنماط الكتابة في مختلف صورها من حيث المساحات المفرغة والمتداخلة في بنى خطيّة متنوعة، وقد كانت لهذه الصيغ في جميع اللغات مدلولات أدبية، الأمر الذي تخطاه الفنانان عندما سلكا مسلك النمطية الشكلية المستقاة من الرموز والاختزالات المتمثلة في الأختام ومدلولات الأساطير والمعتقدات والوشم والدمغة والتميمة وإشارات التمايز بين الأشكال والأدوات الاستعمالية والتطبيقية المزيّنة، لقد شكّل الفنانان اصطلاحات تشكيلية ترابطت مع بعضها البعض في تداخلات جمالية شديدة الوضوح والتآلف والتكامل تخلّقت عبرها سطوح شغلتها منحنيات ونقاط وخطوط ودوائر رسمت ديناميّة تتناوب فيها إيقاعات الأبيض و الأسود، وخلقت إحساساً تزيينيّاً بصريّاً خالصاً، ولا بد من التأكيد هنا أن مصطفى وطلال توصلا إلى الربط الحقيقي بين الصورة وطابعها التزييني الأكثر جوهرية بشكل لم يألفه الناس الذين تعوّدوا أن يروا الصورة المطبوعة شكلاً محاكياً أو مشتقاً من الطبيعة، إننا هنا أمام أشكال تحمل رموزها من خلال الخط الحيوي المحمّل بدلالاته المستلّة من الرسوم التي تزيّن جدران



من أعمال طلال العبد ال



من أعمال مصطفى فتحي



من أعمال طلال العبد الله

المغاور والكهوف عند الإنسان الأولي والتي دلت عليها المكتشفات الأثرية في التاميرا واسبانيا وفرنسا وفي مغاور تاسيلي نجار، وقد أكد الفنانان أن قصّة الفن المطبوع مرتبطة حقيقة بالحياة، وهذه الاختزالات والحركات والرموز التي ابتكراها ما هي إلا ملامح هذه الحياة المفعمة بالدينامية والرامية إلى إضفاء الحيوية على الوجود البشري.

ربما يختلف طلال عن مصطفى بتعابيره الشكلية وذلك باستخدام أشكال مليئة باللون في مساحات وفراغات يستغني فيها عن المداخلات الخطيّة أحياناً، الأمر الذي نرى فيه /فتحي/ ينضح من رموز كانت أكثر حضوراً في الرقاع القماشية والمنسوجات التراثية التي توارثها الناس بعد عصر الترحال وتركزت في عصر الاستقرار الزراعي (العصر الحجري الجديد)، في حين كانت اختزالات /طلال/ تأخذ في الحسبان الصور والنقوش الملونة في المنسوجات الأحدث عهداً، والأدوات الاستعمالية الفلاحية البسيطة إضافة إلى أننا نلمس في بقايا الصور المطبوعة عند /طلال/ تأثيرات الحس التصويري في العديد من أعماله الفنيّة المطبوعة،



من أعمال مصطفى فتحي

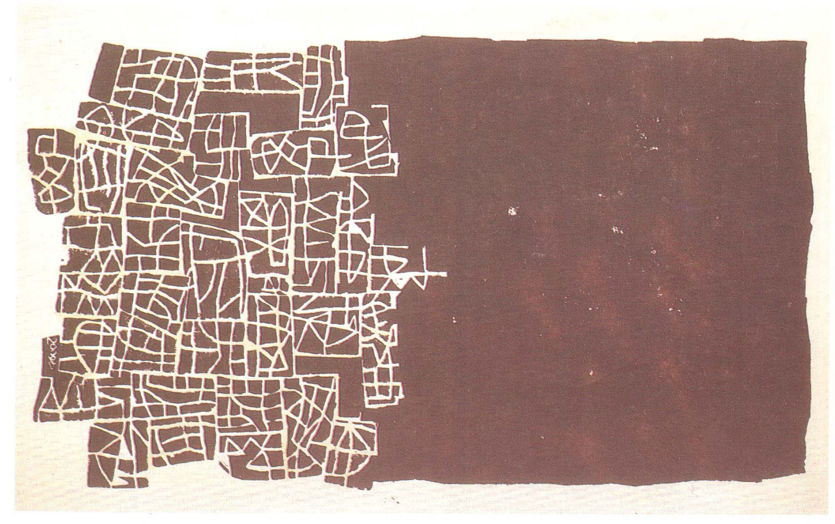
الأمر الذي كان محسوساً عند /فتحي/ باتجاه التجريدات الخطيّة المتجسدة في الوشم وشارات الوجوه والأختام والتعابير الأسطورية البليغة والمجردة، وتعميقاً لحظور الذاكرة الشعبية وتأصيلها في أعمالهما فقد اعتمد كليهما على تقانة قديمة في الطباعة على سطح مستوٍ وذلك بنقل الرموز والتعابير الشكلانية المفردة إلى سطوح خشبية محفورة متكاملة ومعالجة بتقانات خاصة، وعمدا لتركيب المواد والألوان المستخدمة في طباعة المحفورات يدوياً من مواد محلية (نباتية وكيميائية) مما أضاف لأعمالهما خاصية



من أعمال طلال العبد الله

بصرية متفردة تختلف عن المطبوعات المعتمدة على المواد المعملية الجاهزة والمطبوعة بوساطة الألات.

وفي كل الأحوال يشترك الفنانان بتواصل ثقافتهما بأصول الجماعات الإنسانية التي انطلقت من العيش على الزراعة المستقرة، وأخذت تملك المساكن والمراعي والحقول وتمارس حياتها الطقوسية في المعابد، فقد أدى هذا النمط من العيش إلى ابتكار هذا النمط من الرسم الهندسي التعبيري والذي يحمل رموزه المتصلة بمذهب حيوية الطبيعة (Animism) والتي طبعت فنونها على الهياكل والمقابر، وتوّلد عندها الفن الزخرفي الدنيوي المتمثل بتلك الرؤية المثالية للطبيعة المتسمة بالاعتقاد بعاملي



من أعمال مصطفى فتحي

(الروح والجسد) وفيها برزت المبالغة والتشويه والتحريف وموهبة التجريد والعقلانية التي خلقت النزعة الشكلية التصميمية المعبرة عن ظل وجداني للتراكمات المادية والطبيعية.

ابتكرت النزعة التصميمية الرؤية الجديدة وخلقت صورة بصرية بعيدة عن المحاكاة أنتجتها المقابلة بين الفكر من جهة وبين الواقع من جهة أخرى، وفتحت المجال إلى خلق الصورة (التشكيلية) ومن هذه الثقافة ينهل /فتحي والعبد الله / وبالتحديد من تجريدات تعتبر الفن منزّه وبعيد عن السحر نمارسه من أجل ما يحتويه من جمال ومتعة، وجذوره تتغذى من عالم (المثيولوجيا) ورموزه ذات دلالات مثالية وحيوية وأكثر كونية، وبهذا المعنى تتقاطع ثقافة الفنانين المذكورين مع أفكار فنانَين آخرين في مقاربات محدودة مثل : بول كللي – بللوك – والفنان الياباني شيكومونا غاتا والبولوني رومان أوباوكا – وأندريه ماسون في بعض مراحله الفنيّة، وغيرهم كثيرون.

لكن الشيء الذي انفردا به هو أنهما مثّلا صورة من صور الابتكار الجمالي المرتبط بحياة الفلاحين في سورية في لباسهم وأرديتهم المزيّنة ومعتقداتهم، وقد أكد بذلك على أهمية الإرث الإبداعي وثقافته الحيوية عند كل الشعوب المستعمرة.

إن مقاربة هذين الفنانَين مع الفكر الأسطوري حقيقيّة (كما أراها) من حيث استخدام الرموز الدالة، ومن حيث الهيكلية الشكلية الموصلة إلى المعنى أيضاً، ففي الأسطورة - يجري تركيب العناصر ويجري تكرارها في أزمنة متباعدة أحياناً، وقد نجد العنصر الواحد يتكرر في مكانين مختلفين أو في زمانين متباعدين، وفي كل الأحوال تبقى الأسطورة متجهة نحو مغزاها الكلي، الأمر الذي نجد ما يماثله في الأعمال المطبوعة لدى الفنانَين المذكورين

حيث تتحول الصورة المطبوعة عندهما إلى انبثاق متواصل من التجريدات ندركها كمجموع كلي (كما هو الحال في الأسطورة) ليس بوساطة النسق، بل من خلال طائفة الأشكال والرموز المتقاطعة التي تشكّل (الأوركسترا) إن جاز التعبير، فما هو ملموح في صدر الصورة لا يتكامل معناه إلا إذا تواصل مع الجزء المرسوم في أسفل الصورة وبالتالي يتم التكامل عندما ننظر في العمل الفني من اليسار إلى اليمين، ومن الأعلى إلى الأسفل وكأننا نسمع أنغاماً في مقطوعة موسيقيّة يوحّدها ذلك التداخل في النغم.

تواصل الفنانان في إغناء زادهما الثقافي وهما دائبان في دراسة النزعة التصميميّة في إبداعهما الغرافيكي، من خلال البحث في منابع العناصر التراثية المصنوعة يدوياً والمتوحدة مع وجدان الفلاحين في تصميم الرقاع النسيجية المرافقة لوجودهم، والتي انتقلت بفعل التطور إلى صور وتجليات أكثر يقينية، فقد جاب /فتحي/ طول البلاد وعرضها من القامشلي والرقة حتى جنوب سورية مروراً بمدينة حلب وريفها وحماه وحمص، وقضى أوقات طويلة في قرية (قصر أبو سمرة) في ريف حماه وجمع من المنسوجات القديمة ما مكّنه أن يقيم معرضاً هامّاً برعاية متاحف أوروبية عام ١٩٨٩، وفي العاصمتين العربيتين دمشق وعمان برعاية المراكز الثقافية الفرنسية فيهما في عام ١٩٩٠، وقد خصص /فتحي/ قسماً من معارضه هذه لأعماله الشخصية المتولّدة من توحّده الصوفي في عمق فنون الفلاحين، وعرض أختامه الخشبية المحفورة المصممة للطباعة والمعالجة بطريقته الخاصة، وقد دلت أعماله المطبوعة على دراسة البنى الروحية والفكرية التي تكمن وراء منسوجات الفلاحين وملامح الزينة في لباسهم المتوارثة عبر عشرات السنين، وقد أبرزت



من أعمال طلال العبد الله

أعماله هذه ثقافة الدليل المختزل في عمق حياة الفلاحين وقصصهم وخيالهم وحكاياهم ونسجت من روحية سيمائهم أشكالاً من الصور البصرية والتي تلخّصت معانيها في المربع والدائرة والمثلث والصليب وتجريدات العيون والأكف والتعاويذ وغيرها.

الأمر الذي يذكّرنا بقول هربرت ريد ((في ميدان الفن بعض أشكاله الهامة ستكون ممكنة فقط عند المرحلة الدنيا من تطوره)).

وكذا الحال في أعمال /طلال/ الذي يعيش في أعماق الحياة الفلاحية متذوقاً حياتهم اليومية باحثاً بكل تأنٍ وتمهل في منابع الثقافة الشعبية، وكان همه مع أستاذه مصطفى أن يشكلا مجموعة من الفنانين تبحث في جوهر وأعمال الثقافة الأهلية، بغية الوصول إلى فن قائم على أدلة راسخة ومتينة تحمل عوامل الابتكار والاستمرار، فن ينضح من موارده الذاتية

التـي تتواصـل بطبيعتهـا مـع الطبيعـة الإنسانيـة، ولكنه موسوم بخصائـص تراثية محلية، متفردة في ملامحـة عَصِي على الإمحاء والـزوال، وفيمل تبقى سأتـرك المجال لكل المهتمين أن يجـدوا ما يجدوه في قراءة أعمـال هذين الفنانَـين واستخلاص ما يرونه وما يكتشفونه فالمسألة ثقافية أولاً واخيرً.

وخلاصة القول :

تـرك /فتحي والعبـد الله/ بتجاربهمـا الفنيّة الجدّيـة والدؤوبـة المئـات مـن الأبحـاث المطبوعـة والمرسومـة، وخلقـا أرضية حقيقيـة لمدرسة إبداعية فكريـة وتصميميّـة تنبـع مـن روح الـتراث، وأثبتـا بمـا لا يدع مجـالاً للشك أن عملية الخلـق تستمر مع نبضـات القلـب مـدى الحيـاة، بعيدة عـن النزوات الطارئـة والدعيّـة أو الزائفـة، فلقد أوجـدا منهجاً للبحـث يقوم على الجديـة والاستمراريـة، ينطلقان من نظريـة الكشف المتجـدد معتمدان علـى المفهوم التجريبي لامحالة، ذلـك الذي يرى في صورة الموروث الشعبـي موسوعـة معرفية متوالدة، وهنـا نستذكر ما قالته الأديبة الدكتورة نجـاح العطار في محاضرة لها في الكويـت عـام ١٩٨٠ ما معنـاه : إنمـا الأمم ونحن في الطليعـة منها، تمتلك وجودهـا الشمولي من خلال تاريخها المعرفي الـذي يمنحها وعيها التاريخي والذي هو ضرورة من ضرورات الحياة في شرطها الإنساني.

مراجع البحث:

أرنولد هاوزر.

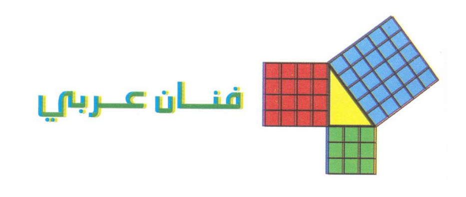
الفـن والمجتمـع بـيروت ١٩٦٧ ترجمة فؤاد زكريا

مصطفـى فتحـي (كاتلـوك معرض دمشـق) ١٩٩٠ ــ المركز الثقافي الفرنسي - مقدمات نقدية.

مذكرات الباحث الشخصية - درامات خاصة حول الفنان طلال العبد الله - دراسات في الصحف العربية (البيان) ٢٠٠٩



من أعمال مصطفى فتحي



فنان عربي



رائد الفن التشكيلي السعودي المعاصر

عبد الحليم الرضوي

فنان التراث والأصالة

غازي أنعيم *

تثير تجربة الفنان التشكيلي السعودي الراحل أ. د. عبد الحليم الرضوي (١٩٣٩ - ٢٠٠٦) التي بدأت قبل نصف قرن تقريباً، اهتماماً خاصاً لدى من يتصدى لدراسة الحركة التشكيلية السعودية المعاصرة، فقد كان (الرضوي) واحداً من الرعيل الأول الذين درسوا الفن بشكل أكاديمي في روما (١٩٦٢ - ١٩٦٨ م)، ثم الدكتوراه في مدريد عام (١٩٧٩ م)، وهو أول فنان سعودي يقيم معرض شخصي لأعماله داخل المملكة العربية السعودية وفي خارجها.

ويعد الفنان عبد الحليم الرضوي الذي قدّم العطاءات الكثيرة للحركة التشكيلية السعودية، من رعيل الستينات في الفن التشكيلي العربي، هذا الرعيل الذي أسس للوحة فنية عربية تمايزت عن نظيرتها الأوروبية، وهو بالنسبة إلى رعيله على المستوى العربي، فنان يقف في الصدارة من خلال ما يحمل من خبرة ثقافية وحياتية أولا، وما قدمه عبر رحلته الفنية من خطوط وألوان على مسطحات لوحاته التي منحها بعداً خصوصياً من خلال استلهامه للتراث الشعبي العربي وعناصر الزخرفة الإسلامية ثانياً، أو التفاعل بين الفنون بالانفتاح على الفكر الفني العالمي دون الوقوع في براثن محاكاته أو تقليده ثالثاً.

وعبر هذه الرحلة الطويلة والشاقة، وضع

* ناقد وتشكيلي أردني

(الرضوي) أسساً واضحة لنفسه منذ انطلاقته.. ومن أهم تلك الأسس إيمانه بأن أقصر الطرق إلى العالمية الإغراق في المحلية، وهذا ما جعل فنه متفرداً، ليكون أحد أهم رموز الفن التشكيلي السعودي محلياً وعربياً ودولياً.

فمن هو فناننا؟

البدايات

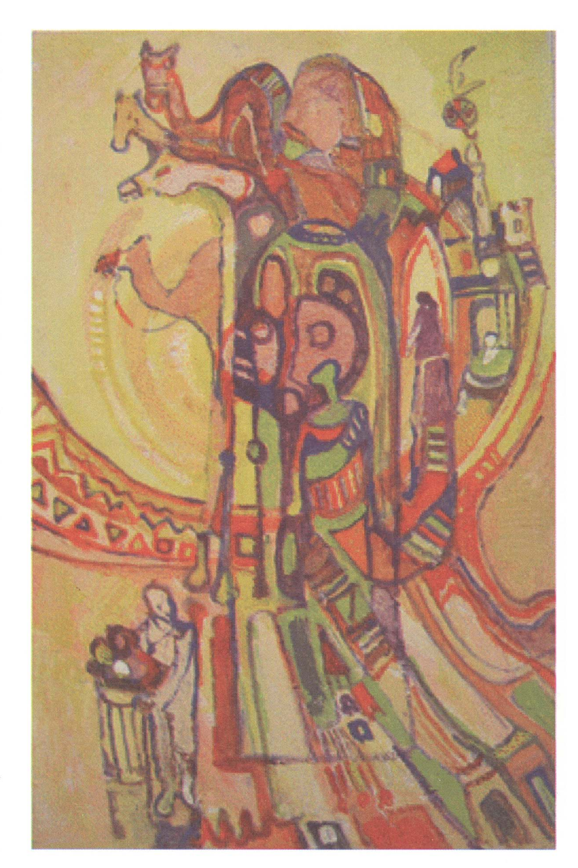
ولد الفنان (عبد الحليم رضوي) في حي أجياد بمدينة مكة المكرمة عام (١٣٥٩ هـ / ١٩٣٩ م)، التي حباها الله بالقدسية الدينية والتاريخية وبدأ حياته العامة فيها مكافحاً ومساعداً لأسرته بعد أن تركه والده وهو في سن الخامسة، وعمل أثناء طفولته المبكرة في بيع البليلة واللوبيا، ولدى أحد المطوفين خلال موسم الحج بمبلغ مقطوع بدأ بـ ٢٥٠ ريالاً وانتهى بـ ٤٠٠ ريال، وهكذا ذاق (الرضوي) في بداية حياته مرارة البؤس والفقر بعد فقدان والده.

وفي ظل تلك الظروف القاسية، شق طريقه في الرسم وبالتحديد في مدرسة الخالدية الابتدائية عندما كانت تستهويه رسومات الخرائط التي كان يرسمها في دفتر مادة الجغرافيا، وهذا جعله ينال إعجاب مدرس تلك المادة الذي أخذ يشجعه على الرسم، والإشادة به عبر المذياع في الطابور الصباحي أمام الطلاب.

كانت عبارات الإطراء والتشجيع التي يسمعها من المدرسين بالإضافة إلى ما يوفروه له من قماش وورق وألوان وأقلام ولوحات مشدودة لتنمية موهبته، تدفعه إلى بذل المزيد من الجهد.

وفي هذه المرحلة تطورت موهبته فرسم الطيور والزهور والفراشات بشكل واقعي، كما يتضح ميله إلى





الموهوبين من قبل مدرسو التربية الفنية أولاً، ثم إقامة المعارض الجماعية للطلبة ثانياً، ومن خلال تلك المعارض ظهر (عبد الحليم رضوي)، بأعماله التي تنتسب إلى مبحث المنظر الطبيعي وموضوع الطبيعة الصامتة، وكان من أهم لوحات هذه المرحلة لوحة (الحفار ١٩٥٨) التي ضمنها وجوه تتكرر على مسطح اللوحة رسمت باللون البني وتدريجاته.

أول جائزة مالية

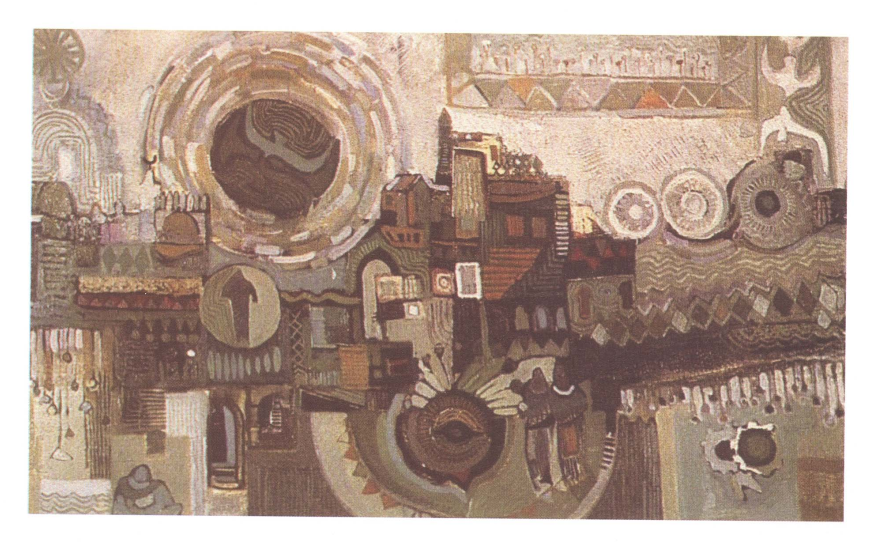
في عام ١٩٥٩ م، أقيم أول معرض جماعي للمدارس الثانوية بالمملكة في الرياض، ففازت المدرسة العزيزية الثانوية في مكة المكرمة بالمرتبة الأولى عن لوحة للرضوي بعنوان (قرية)، واستلم الرضوي أول جائزة مالية فنية في حياته ومقدارها ٥٠٠ ريال وهو مبلغ كبير في تلك الفترة، واللوحة تصور منازل طينية متفرقة مع أشجار النخيل، هذا الفوز بذلك المركز دفعه إلى أن يسير في طريق الفن والاتجاه نحو المزيد من التجريب على الخامات والأسطح، كي يحصل على وسائط جديدة تعاونه في التعبير الفني الخالص.

في العام التالي أنتج مجموعة من اللوحات كان أهمها لوحة طبيعة صامتة أطلق عليها اسم (زهور)، وهذه اللوحة تتكون من باقة زهور صفراء في مزهرية فوق منضدة، وقد نفّذت خلفيتها باللونين: (الأزرق والأخضر) ومشتقاتهما، ويظهر في هذه اللوحة تأثيرات الفنان الهولندي فان كوخ، وهنا تجدر الإشارة بأن ما أنتجه استخدام الموتيفات الزخرفية وترصيع سطوح بعض الأشياء القديمة، وقد أتاح له هذا النضوج المبكر في الموهبة، الفرصة لإقامة أول معرض له في عام ١٩٥٣م، أشتمل على(١٢) لوحة وهو على مقاعد الدراسة.

الاعتراف بمادة التربية الفنية

جاء عام ١٩٥٧م، حاملاً معه البشائر للمعلمين وللطلاب الموهوبين وللمشتغلين بالفن في المملكة العربية السعودية، ففي ذلك العام تم الاعتراف بمادة التربية الفنية داخل الخطة الدراسية، فبدأ الاهتمام بالطلبة





الرضوي حتى عام ١٩٦٠ م، يدخل ضمن مرحلة التكوين الأولى، مرحلة الولادة والتأثر، لاكتشاف نفسه، وتشكيل لغته الخاصة بين الخط واللون، والتكوين والشكل.

السفر إلى روما

مع بداية الستينات، وتحديدا عندما أنهى الثانوية العامة في عام ١٩٦٠ م، كان (الرضوي) ملماً بالمهارات الأساسية اللازمة لصياغة العمل الفني، ومتمكناً من أدوات الإبداع.. فقرر أن يُغيِّر من فكرة دراسة الطب والاتجاه إلى دراسة الفنون الجميلة، لاقتناعه أن الفن لا يقف عند حدود الموهبة فقط، بل بحاجة لتعلم أصول الفن وأساسياته بشكل سليم، فسافر على نفقته الخاصة لدراسة وتذوق الفنون الجميلة في عاصمة الفن روما، وفيها وجد نفسه بلا مال ولا معين.

ولأنه لم يقف في طابور انتظار موافقة إدارة البعثات الحكومية في السعودية لكي تسدد مصاريف دراسته ومعيشته، تذوق في الغربة ملح البدايات، واضطر أن يقضي حياة قاسية وسط أناس لا يعرفون عن فنه شيئا، فعمل دهاناً للمنازل في روما، بأجر قليل لتأمين مصروفات قوته ودراسته، كما عمل بالرسم في الشوارع، والبيوت، وفي مواقف الحافلات، والقطارات، وبادل لوحاته مقابل وجبة طعام، أو بذلة، أو بدل إقامة في فندق، وأثبت أنه أقوى من كل صعوبات الحياة التي واجهته.

بعد أن تغلب على تلك الظروف في العام الدراسي الأول، حصل على منحة دراسية في العام التالي من وصوله إلى روما، ليصبح أول مبعث لدراسة الفنون الجميلة في الخارج.

وهكذا، لم يقف العمل حائلاً بينه وبين حلمه - الفن - لأنه كان يعرف بأن العمل لا يمكن أن يحرم المرء الفقير من أن يكون إنسانا يحلم؟ وتاريخ الفن يشهد على وجود عشرات الفنانين الفقراء، مثل: المثال (رودان)، الذي صنع من الطين جمالاً لا يقدر بثمن، و (فان كوخ) الذي كان يتضور جوعاً وألماً.. ولكنه من الشمس المنصهرة صنع خبزه الروحي.. لقد عاش (الرضوي) في روما حياة الفنان الحق، وأجرى كثيراً من التنازلات في حياته، لكن شيئاً واحداً لم يتنازل عنه وتشبث به بكل



جوارحه، وظل على الدوام يريده إنه الفن.

لقد غاص فناننا في الأجواء الإيطالية وكل فنونها وأزقتها، وشوارعها، وامتزج بناسها.. هكذا هي روما، تستقطبك إلى أجوائها، وتضعك وسط أعماقها الساحرة، وضمن هذه الأجواء انهمك (الرضوي) في دراسة الفن بكل ما يملك من طاقة ونشاط وحماسة، وموهبة عظيمة، وأثناء أوقات فراغه كان يتردد على المعارض والمتاحف، ليتأمل رسوم مشاهير عصر النهضة وأساتذة الفن القدامى وأعمال كبار الفنانين العالميين الذين يمثلون كافة المذاهب الفنية.

وأثناء وجوده في روما تأثر بالفنان سيزان، لكنه أحب الفنان (فان كوخ) ووجد عنده ما كان في حاجة إليه، كما تأثر بحياته المليئة بالمعاناة والكفاح، ووجد في تجربته نبراساً يهتدي به في انطلاقته.

نقطة التحول

كان العام الثاني من إقامته في روما هو نقطة التحول في حياته، حيث شهد ميلاده الحقيقي كفنان.. ففي ذلك العام أقام معرضه الأول في صالة (مارجوتيانا)، وهو ما زال طالباً، وكان واضحاً في لوحات هذا المعرض تأثره بالفنان (فان كوخ)، خصوصاً فيما يتعلق باستخدام الألوان وبالحركة المتموجة أو الدائرية الموجودة في لوحاته التي أثارت الكثير من الجدل بسبب تنفيذها بذلك الأسلوب، وهنا لم يفكر الرضوي في مذاهب الفن، بقدر ما كان يعمل على ترجمة أحاسيسه بفرشاته دون أن يكترث بما سيقال، وكأنه لسان حال (فان كوخ) الذي كان يعتبر: (أن اللون إشارة تخاطب الروح كما تخاطب العين) ونذكر من أعمال هذا المعرض: (القروية، قرية برشانو، وزهور).

بعد ذلك مضى فناننا يفتش عن الهوية العربية والإسلامية في الفن التشكيلي المعاصر، بأساليب نابعة من تراثه، وبيئته الشعبية التي تجمع بين الإنسان والطبيعة، سواء في التكوين أو اللون، وبعمقها الحضاري والديني.. وفعلاً استطاع الرضوي بعد تأمل وبحث ودراسة وقراءة. التخلص من ذلك التأثير، وأصبح



له أسلوب خاص، وشخصية فنية متفردة يعبر فيها عن تلك الأجواء، ولكن بأسلوب فني معاصر.

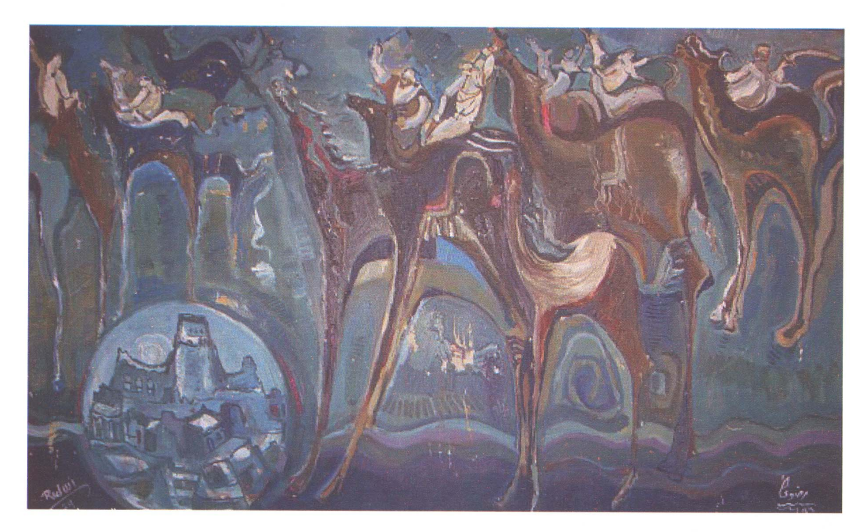
وقد أقام الرضوي خلال فترة دراسته بأكاديمية الفنون الجميلة في روما. تسعة معارض شخصية وهذه المعارض عكست (مشاهد عامة من الحياة في أوروبا بصفة عامة، والتعبير عنها تحت تأثير المفاهيم التعليمية المختلفة الدافعة نحو الابتكار والإبداع، ونبذ الرؤية التعبيرية عن الأشياء كما هي، لذا فهي تعكس ذلك الصراع المحتدم بين تلك المفاهيم في أعمال تتسم بمحاولات التحرر في اللون والخط على نحو أكبر من التحرر في صياغة الشكل والتكوين، ويمتد استمرار ذلك إلى عقد من الزمن).[1]



العودة إلى مسقط رأسه

بعد حصوله على البكالوريوس في فنون الديكور من أكاديمية الفنون الجميلة في روما، عاد إلى مسقط رأسه كما يعود الابن إلى أحضان أمه، وجاءت عودته متزامنة بإقامة دورات تدريبية في فصل الصيف، لصقل معلمي التربية الفنية في مدينة الطائف، ومتزامنة أيضاً مع افتتاح معهد التربية الفنية بالرياض، وفي ذلك المعهد درَّس (الرضوي) لفترة محدودة، ثم انتقل إلى جدة ليقوم بالتدريس في إحدى مدارسها الثانوية، ثم الإشراف على مركز الفنون الذي أنشأته وزارة المعارف، واسهم الرضوي في وضع الأسس الفنية لذلك المعهد الذي تخرج فيه العديد من الفنانين على يديه.

وأثناء وجوده في جده أقام معرضه الأول، ومنها انطلق باتجاه المدن السعودية الأخرى كالرياض والظهران.. هذا المعرض لم يجد استحساناً من قبل جمهور المتذوقين بل كان مفاجئة لهم، لأن ذلك الجمهور - نتيجة لغياب الثقافة الجمالية - لم يكن يتقبل فكرة تقديم الفنان لرؤيته الفنية الخاصة.. وكان ينتظر من الفنان (الرضوي) الذي تأثر أثناء دراسته بأسلوب فان كوخ و بمعالجات سيزان القائمة على الضربات اللونية



العريضة للفرشاة أو سكين الرسم، تمثيل الواقع ومحاكاته من خلال تقديم رسالة اجتماعية مباشرة وصريحة ترضي الذوق السائد.

فنان مدرك لمسؤولياته..

اعتقد بأن الصواب قد جانب الفنان (الرضوي) الذي لم يأبه لتلك الآراء والمواقف، عندما تابع الرسم وكرر التجربة مرة أخرى في نفس المدينة، لا لإرضاء ذلك الجمهور وإنما للتعبير عن ذاته بأن الفن ليس تسجيلا بل خلقاً.. وهو يهدف من ذلك الموقف الذي آمن به منذ بداياته، إلى رفع الذائقة الجمالية والبصرية والثقافية والفكرية عند المتلقي وجعله يفكر على النحو الذي يريده له هو، وهذا ما فعله الفنان تماما، لأن الجمال هو نتاج العلاقة بين الذات والموضوع، وهذه العلاقة تعبر عن رؤية فنان مدرك لمسؤولياته.

ولأنه اختار ما هدته إليه تجربته الذاتية في الفن، من خلال خلق علاقة مع البيئة المحلية ومكوناتها المرتبطة بالجذور الحضارية، فقد اتفق ما اختاره في تجاربه المتلاحقة مع رسالته الفنية التي استمد صورها وعناصرها من تلك البيئة الغنية بالتراث والفلكلور، وتمكن من أن يكوّن شخصيته الفنية فظهر أسلوبه الفريد من خلال الطابع الخاص للموضوعات التي استقاها من المحيط الذي يعيش فيه، والتي انفرد بها بين آثار التصوير السعودي المعاصر، وهذا ما كرّس له فيما بعد الكثير من كتاباته وآرائه ومواقفه، بالإضافة إلى إلقاء المحاضرات الفنية في الهواء الطلق لشرح خفايا وأسرار الفن من خلال الضوء واللون والتكوين والفكرة. وهذا ما أكد عليه الرضوي عندما قال: (الفن تحول من تسجيل إلى انعكاس حضاري له كيان، أصبح له لغة، وله فكر، فهو يحول التموجات الفكرية إلى تموجات لونية، يحول الشحنات الانفعالية إلى نبض لوني... الفن كيان حي نابض فكيف يكون مسجلاً للأشياء المرئية التي مر عليها الزمان، وكل من عبر عن فكره ومعلوماته وعن تاريخه وثقافته كان حسب متطلبات العصر، ونحن نرسم حسب متطلبات العصر، وحسب الظروف، وحسب تطور العلم والفكر والفن والفلسفات والابتكارات الإنسانية. هل نترك كل هذه الأشياء وتبقى غوغائيين

نـردد لأبسـط الأشيـاء؟ أمامنا لغة اللـون، ولغـة الخـط، ولغـة الضوء، فنحـن نبلور هذه الأشيـاء بطريقتنا بحسنـا، ونخرجهـا للوجـود فكرة. فمثـلاً أنا أنتمي لمدرسـة عربية بلغة عالميـة في هـذه البلاد حيـث أن بها كنـوز يجـب أن تتعـرف عليها الأمم الأخـرى المتطـورة. نبحـث عن هذه الكنوز في الآثـار، في السجاجيد، في الأبـواب القديمـة، في الرواشين، في الأواني الخزفيـة، والفخاريـة، لأن بها حياة أمـة متكاملة لا يحل لنا أن نتركها.. إنها أمة ذات حضارة وفكر ووجدان). (٢)



الحركة الدائرية

مـع بدايـة السبعينـات تحول الرضـوي إلـى مسـار يصـب في صميم مشـواره الفني، حيث اتسمت معظـم لوحاته (بالحركـة الدائرية في خطـوط متقطعـة أو متصلـة في خلفيات العناصر المرسومة بالدرجة الأولى، وفي أرضيـات العناصر على نحو أقل. ثم تأتي العناصر المرسومة ذاتهـا علـى هيئة مساحـات متنوعة الأحجـام تتخللها تلـك الخطوط الدائرية المتقطعـة إلى جانب وحدات أو عناصـر زخرفية معماريـة وتشخيصيـة بشرية أو من طيور البحر.

وتأتـي تلـك المرحلة انعكاسـاً لفكـرة علمية عن حركـة الأشيـاء في الكون بشكل دائـري لا نهائي وعدم ثباتها، وأن تلك الحركة تولد الطاقة والحيوية في جميع العناصـر الطبيعيـة. وظهرت تلك الأعمـال على مدى عقد من الزمن أيضاً). (٣)

كمـا ركـز في هـذه المرحلة علـى تصويـر الخيول العربيـة الأصيلة، وهي بين الجموح والانطلاق، والخيول التـي نفـذت بخطـوط بليغـة، وضربـات سريعـة فـوق مسطحـات لوحاته، ترمـز إلى أحلام الإنسـان العربي، وقـد وصف الفنان والناقد عبد الرحمـن السليمان هذه المرحلـة بالقول: (... برزت الدائـرة وانطلق من مفردة الحصـان الذي ربمـا رأى فيه عنصراً يرمـز للأصالة، فتـوع على حركته، منطلقاً من نقطة في الوسط، ومنتهياً إلى أطـراف العمـل بحركـة لولبيـة رأى فيهـا ديناميـة الحياة).

ويرى الناقد عادل ثابت أن الدوائر في لوحات الرضوي عديدة أبرزها: (الخيول، والبحث عن السلام، وضحايا الغزو الصربي، فقد تناول الفنان رضوي في عديد من الأعمال الفنية (الخيول) وفي كل عمل يحاول إضفاء معالجة جديدة وتقنيات مختلفة، إلا انه كان شغوفا بالحفاظ على (الدوران) داخل إطار اللوحة، فيشعر المتلقي معها بان اللوحة بدورانها تعبر عن الحياة بما تحمله من مباهج وأحزان، فاليوم الخطوط الدائرية تعلو، وغدا تهبط، وهكذا.. فان تناوله للدوران في لوحاته ليس إلا حالة من حالات الفلسفة الفنية التي يتخذها معيارا للعمل الجمالي). (٤)

أسلوب متميز في النحت

الفنان الرضوي متعدد المواهب، ولتعطشه الدائم لما هو مبدع وجديد، وجد فرصته الحقيقية لبدء مرحلة جديدة في فنه، بعد أن شق بنفسه أسلوباً متميزاً في تقنية أخرى هي تقنية النحت، فطوّر تجربته في فن المجسمات والجداريات بخطوات تجريبية متصاعدة، بدأت في عام ١٩٧٤ بجدارية أطلق عليها اسم (جدارية البحر) وهي موجودة في الميدان الصغير بمنطقة (الصحيفة بجده على طريق مكة)، والجدارية تلك ملونة بالزيت الأزرق ومشتقاته، مما أكسب سطحها غنى فنياً مبهراً، تلاه بعد ذلك عملان يصل ارتفاع كل واحد منهما إلى مترين ونصف المتر مع القاعدة.

.الأول: يمثل جناح لطائر يعبر عن السمو.

.والثاني: يعبر عن حصاد البحر كما تخيله وأسماه عبد الحليم الرضوي. وكلاهما منفذان من أحجار المرجان وأصداف بحر جدة.. (وقد روعي الحفاظ عليهما عند تجميل المنطقة بكاملها بعد ذلك، رغم تعارضهما مع تخطيط المنطقة حفاظاً على أول عمل جمالي بجدة..). (٥)

وفي نفس العام نفذ (الرضوي) أول أعماله الكبيرة، وهي لوحة إسمنتية مستطيلة الشكل بواجهتين أمام وزارة الخارجية، بمناسبة انعقاد مؤتمر القمة الإسلامي، وقد كتب على الوجه الأول: الآية الكريمة: ﴿واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا﴾.. تحيط بها أغصان زيتون رمز السلام.

وعلى الوجه الثاني: الآية الكريمة: ﴿ونزعنا ما في صدورهم من غل﴾.. تحيط بها أمواج البحر وطيوره، وهذا الوجه من اللوحة المجسمة يرمز للصفاء والمودة في قلب المسلم الصادق الذي يفيض قلبه بالحب.. لينسى الحقد.. والغل.

في هذه الجدارية قرّب الفنان بين الخطوط الرأسية في أشكال أغصان الزيتون والحروف العربية .الآية القرآنية. مكوناً من الآية الكريمة تشكيلاً مقروءاً على مساحة تتبادل فيها الأرضية و (الشكل الناتج)، وظيفة إعطاء مساحات هندسية مختلفة من مستطيل ومربع بأحجام مختلفة.

أما الوجه الثاني من المجسم فقد استخدم (الرضوي) الكتابة إلى جانب طيور النورس وأمواج البحر وخلافاهما، وذلك من أجل تحقيق تصميم يعتمد على مضمون مقومات الفن الإسلامي مع استمرارية الشكل في طول المساحة وعرضها.

وفي عام ٧٤ أيضاً قام الرضوي بتجميل (حديقة الشعراء) بمدينة جدة بعمل استوحاه من أشكال أصداف البحر وطيوره، وقد استخدم في العمل اللونين الأبيض والأزرق التركواز.

بعد ذلك انشغل الرضوي بالبحث عن مجالات جديدة يطرقها بفنه فأنتج مجموعة من الأعمال النصبية مثل (قدرة الفول) و (جدة الماضي والحاضر) في شارع الملك عبد العزيز، و (المحبرة والقلم والرسالة) على شاطئ الكورنيش الشمالي، ومجسم (عجلة الصناعة) أمام المنطقة الصناعية بجدة، كما نفذ تكوين مصمت (لكرة قدم) على طريق الميناء بالقرب

من التلفزيون، ومجسم (الكرة ودائرة المعرفة) على مثلث قائم الزاوية، شمال جامعة الملك عبد العزيز، ومجسم (المنارة البيضاء) على طريق المدينة.

ومال الفنان في مجسماته تلك التي كشف الرضوي فيها فكره الفني والنظري، إلى كثير من التبسيط في الأشكال والتخلص من التفاصيل، والتركيز على ما يلي:

١ ـ الرمز، مثل: طيور النورس، والأسماك، وخطوط موج البحر، والقوارب وسنابل القمح، والأهلة، وتشكيلات من البيوت.

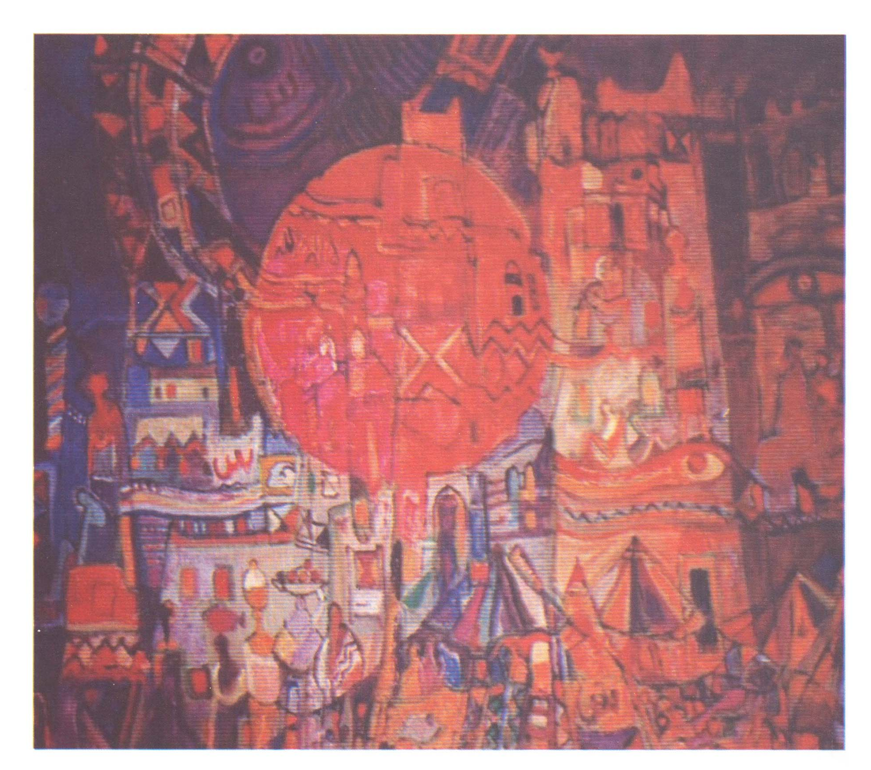
٢ ـ الوحدات الزخرفية المختلفة مثل: (الحرف العربي، والزخارف الهندسية، والنباتية).

تلك العناصر كانت بمثابة اللحن الأساسي في الموسيقى، حيث أتاح الفنان فرصة لتغيير التكوين والبناء مع ثبات العناصر، وفي كل مرة كان يضعنا الرضوي إزاء عمل نحتي له قانون بنائي جديد، قائم على مبدأ التوازن في التصميم، ولكي لا تصبح الهندسة البنائية جامدة، نجده يملس السطوح ويخشنها، ويملأها بالنتوءات، محاولاً مشابهة فعل الطبيعة في حركة الرمال في الصحراء، وسطوح الصخور، وحركة أمواج البحر، والأحجار الخشنة، حيث تبدو عندما يسقط الضوء عليها حيوية بملامسها وخشونتها، فتؤكد بذلك على وجودها واستقلاليتها في الفراغ المحيط بها.

كما عمد د. الرضوي إلى استخدام الألوان



المتدرجة من الأزرق السماوي إلى الأزرق الغامق، ومن اللون البني الفاتح إلى الغامق في مجسماته، مجتهداً بذلك للتعبير عما ترمز إليه تلك الألوان، تاركاً للمشاهد التدقيق والتحليل، وعموماً كان كل ما يهم الرضوي مما يقدمه من مجسمات في الهواء الطلق، أن تكون وسيطاً جيداً يفي بغرض التعبير عن الفكرة، وتوصيل مضمونها للمتلقي، لأن الرضوي كان صاحب رسالة فنية اجتماعية صريحة في المقام الأول، لذلك كان يؤمن بأن الفن يجب أن يكتسب بعداً اجتماعياً نابع من صميم الأرض التي يعيش عليها..



البحث عن الهوية الفنية

بعد تنفيذ تلك المجسمات قرر (الرضوي) السفر إلى أسبانيا لإكمال تعليمه العالي، والتحق في أكاديمية سان فيرناندو العليا للفنون الجميلة بمدريد، وأثناء دراسته كان شغله الشاغل البحث عن الهوية الفنية العربية الإسلامية، وهذا تعبير عن مدى اندفاعه نحو جذوره الأساسية، وانتباهه إلى قضية غاية بالخطورة وهي فقدان أصالة الموضوع، ورأى مع بعض الفنانين العرب الذين كانوا يدرسون معه في تلك الفترة - أحمد نوار، ومصطفى عبد المعطي، وفاروق إبراهيم، وعبد العزيز أحمد - ضرورة تأصيل هذا الهدف، وأنه لا بد من أن يكون لنا أسلوب مميز مع استخدام المعايير الحديثة، وهذا الرأي يعبر عن مصداقية وتوق الرضوي في رفع مستوى اللوحة العربية ذات الطابع الوطني الخاص إلى مكانتها العالمية.

هذا الانحياز للهوية المحلية - العربية والإسلامية - في العموم، يكشف طبيعة وهدف وموقف الفنان وتوجهه باختيار الأفكار والأسلوب، بدءاً من هذا الهدف، حدد الرضوي توجهه لدراسة البيئة المحلية، والتأكيد على (الهوية) من خلال رموز ومفردات تعبر عن الحضارة العربية والإسلامية من ناحية، ومن ناحية أخرى عن البيئة المحلية، والمكان والإنسان والعادات والتقاليد والأزياء... كمصدر لإنتاجه الفني والإبداعي.

وقد ترجم الفنان مواقفه تلك من خلال أبحاثه

ودراساته المستفيضة التي ركز فيها على (دور الفن العربي وأثره على الفنون الغربية من خلال الحضارة العربية في أسبانيا) والذي نال عليه درجة الدكتوراه من أكاديمية سان فيرناندو العليا للفنون عام ١٩٧٩ م، ونتيجة لتلك الدراسات، بالإضافة إلى معايشته للحركة الأسبانية المعاصرة وتراثها العتيد، وتأمله الدائب للفن الإسلامي وتشبعه بالتراث المحلي، جعله ينغرس بشكل ايجابي في هذا الفن.

الانحياز للمواضيع الشعبية

بعد حصوله على الدكتوراه عاد إلى السعودية، وواصل السير في الطريق الذي رسمه لنفسه، وأعطى لذاته المزيد من الحرية في البحث، والتحليل، وحاول أن يقدم في بداية الثمانينات لوحة معاصرة وأصيلة بهويتها العربية الإسلامية، ومعاصرة بتقنيتها، لذلك انحاز إلى المواضيع الشعبية والتراثية التي يعرفها جيداً، فالتراث المحلي والإسلامي، مصدر، ومكوناته تغني الفنان المبدع باكتشاف خفاياه.

والمدقق في اللوحات التي أنجزها الفنان في هذه المرحلة، يلاحظ بأن الفنان الرضوي عمل على ربط الإنسان بمكونات البيئة، وأضاف إليهما حواراً مع التاريخ، كما حاول أن يبحث في الزمان عن قيمة مفقودة عندما صور المعالم التاريخية للحضارة العربية الإسلامية، وتجلى ذلك في رسمه للمباني الأثرية القديمة في الرياض، ومكة، والقرى، والأسواق، وحركة التجمعات البشرية، والمساجد، والصيادين وباعة الأسماك، والخيل، وكتاتيب زمان، والبحر، وعازفي الربابة، والطبيعة الصامتة، كما اهتم بالرجل والمرأة والطفولة، وأعطاهم دور البطولة في لوحاته.. وغيرها من الموضوعات التي اهتم بها الرضوي، مثل توظيف عناصر الزخرفة الشعبية وعناصر الزخرفة الإسلامية.. حيث استقى من تلك العناصر الخط أو الحرف العربي، (فراح ينسج من هذا الخط وتلك الحروف العربية أعمالا فنية، استخدم فيها الدوائر والألوان، يملأ فضاء اللوحة التصويري ليكون الحرف جزءا من كل.. جزءا من الكلمة التي يتعامل بها مع أقرانه وأولاده وأصدقائه، نشعر بالكلمات المرسومة للفنان الرضوي بقوة السحر الوضاء.. والجمال المستتر فالحرف عنده يصنع تشابكات وتقابلات داخل مستطيل اللوحة في استقلالية جمالية تامة تدور حول المعاني اللفظية بالألوان والدائرة). (٦)

ونذكر من أعمال هذه المرحلة على سبيل المثال لا الحصر الجداريتين (المنسوجتين) الموجودتين في مطار الملك عبد العزيز الدولي بجدة، حيث ضمنهما الفنان الرضوي أكثر من عنصر جمالي، ضمن إطار استلهام الفنون الشعبية والتي تعكس الرؤية الجمالية التي وقفت وراء تجليات فنون الماضي.

كما تناول مواضيع مستمدة من التراث المحلي كالرقص الشعبي، الذي بدأ ينقرض، فتنبه له الرضوي، وتناوله على مسطحات لوحاته كي يحافظ عليه، ونذكر من هذه اللوحات التي تعكس طاقته الفنية المشحونة بالأمل وبمعنى الحياة: (رقصة العرضة في الرياض، ورقصة المجرور، والسبتي، واليمبعاوي، والبحري، والمزمار)، وهي رقصات شعبية مشهورة في السعودية، تدل على الفرح وعلى القوة والفتوة.

في تلك اللوحات صور الرضوي الأيدي والأرجل والأجسام بأوضاع حركية مختلفة، وملأ الأرضية بزخارف متنوعة.. إسلامية وشعبية، وأشكال مستلهمة من البيئة الشعبية، من خلال ألوان شرقية ساخنة وطعم فريد مميز، توحي بحقيقة روح الفنان وارتباطه بتراثه وفهمه لمعنى الحياة، مما حقق لأعماله الفنية صفة التميز.

ولعل اهتمام الرضوي (بالزخرفة الإسلامية والشعبية في لوحاته يكون مردها إلى إغراقه في المحلية.. فاهتمامه بإبراز الزخرفة في قالب فني

محكم مع تصرفه في حبكة تلك الزخارف وارتباطها بجانب بعضها وتداخلها وتلخيصها.. أضفى على تلك الزخارف نوعاً من التجريد الهندسي الذي كان دائماً يهتم به من خلال المدارس الفنية الحديثة وتطويعه للقالب المحلي، ولا شك أن المجهود الكبير الذي بذله.. الرضوي في تبسيط تلك الزخارف وارتباطها بالموضوع الشعبي، أدى إلى تفرده بطريقة نكاد نعرفه من خلال لوحاته أينما شوهدت). [٧]

تلك المواضيع أعطته ثقة كبيرة بنفسه عندما عرضها في باريس، حيث وجد المتلقي الأجنبي والناقد في الغرب أشياء جديدة في أعماله غير موجودة في اللوحة الغربية، (فالذي تفتقر إليه اللوحة الغربية اليوم أنها وبعد أن استنزفت المدينة ذاتها وأسقطت رموزها في ذاكرة الإنسان. أصبحت كتلة (كونكريتية) معادية.. بينما لم تزل مدننا الشرقية وملابسنا الفولكلورية حافلة برمز التصاقنا بالأرض التي معها نتفاعل). [٨] وهذا زاد فناننا الشوق للعمل الفني والإخلاص له ليقدم لنا في النهاية رؤية ذاتية، يتمثل فيها التوافق بين الإبداع والتقنية في أروع صورة.

في المرحلة التالية تصدرت لوحاته. استمرت آثارها بادية في أعماله طوال مشواره الفني حتى وفاته. نصوصاً موحية وغنية بالعناصر والرموز والدلالات، فرضت نفسها على وجدانه الفني وحساباته الجمالية مثل: البيوت، والقباب، والمآذن، والأهلة، والبحر، والشمس، بالإضافة إلى عناصر من الفن الإسلامي المشتقة من الحروفية، والزخرفية، والأشكال الحيوانية من خيول وطيور وأسماك... بأسلوب لا يخضع للأسلوب الزخرفي التقليدي، وبذلك نجح في إقامة علاقة جمالية بين هذه الزخارف وبقية العناصر والرموز المستخدمة على مسطح اللوحة.

ولا يجد الرضوي أي حرج عندما يعتمد التقاط نقوش الشبابيك والأبواب والآيات والأدعية يثبتها كمفردات تتوزع بذكاء بارع على مستوى السطح. [٩]

اتسمت أعماله بالحبكة في تكوينها للموضوع وتداخل الألوان الحارة والباردة في تباينات لافتة للنظر.. وبهذا الخصوص (فنادرا ما يترك لوناً إلا واستخدمه على سطح قماشه الأبيض، ومع هذا فان توافق هذه الألوان وخلطها بجوار بعضها أشبه بسيمفونية تشاهد ويسمع صداها اللوني عبر الأذن والعين في آن واحد.. فعلى الرغم من استخدامه للألوان الصريحة في غالب الأحيان، إلا أن تجاورها والتلوين بالألوان المركبة أحيانا أخرى يضفي على النسيج اللوني للوحة مذاقا جديدا متوافقا، فالأحمر عنده مخلوطا باللون الأصفر (الأوكر)، والأخضر يضم بين جوانحه الأصفر، والبرتقالي، والبني يجاور الرمادي والأبيض.. والأزرق يختلط بالأخضر، أما اللون الداكن المخلوط فيستخدمه غالبا في تحديد الأطر للعناصر والمفردات إمعاناً في تأكيدها). [١٠]

والفنان يملك رؤية خاصة للكون والوجود والإنسان، لذلك لم ينس الرضوي المواضيع الإنسانية والقومية فرسم لوحة: (القدس تناديكم ١٩٨٢، والبؤساء ١٩٨٣)، ليعبر عن رؤيته لمدينة القدس المحتلة وعن تضامنه مع الشعب الفلسطيني، ورفضه لما يتعرض له من قتل وتهجير وحصار على أيدي الصهاينة.

أخيراً، عمل الفنان بعدة تقنيات، هي: (التصوير والحفر والنحت...)، ويجب ملاحظة أن تلك التقنيات المتعددة لم تكن هدفاً في حد ذاتها، وإنما هي وسيلة لإيصال ما يريد الفنان، وطريقة للتعبير في عمله التشكيلي، وقد اتسمت شخصيته وتجربته التشكيلية بالاستقلالية والطابع العربي الإسلامي الأصيل، تلك الصيغة التي استطاع رائد التشكيل السعودي المعاصر . عبد الحليم الرضوي . أن يرسي قواعدها.

شهادات

قال عنه المركيز دي لوفويا:

(إنه فنان لم يتأثر بتقاليد الغرب، بل هو يتغلغل في أعماق الأحداث الإنسانية لتحقيق رؤيته الفلسفية، مع احتفاظه بروحه الشفافة المتأثرة بروحانية الإسلام).

وأضاف: (فن عبد الحليم الرضوي، يعتبر ينبوعاً متدفقاً من العالم العربي والإسلامي، بألوانه ومضامينه ومشاعره، ويطيب للرضوي أن يرتب أعماله في دوائر كبيرة للطيور أحياناً، وللإبل أحياناً أخرى، بنبرات ذهبية ناعمة، إنه رسم زيتي متشبع بالروح الحالمة، التي





نفذت ذات يوم إلى قلب أسبانيا، وخلفت فيها أثراً لم تستطع أن تمحوه القرون).

وقال عنه الناقد البرازيلي ميريالا:

(إن المشاعر الإنسانية لدى الرضوي تتحول إلى رموز فنية شاملة في الأداء والتفكير، والفن الإسلامي مشهور من خلال السجاجيد والخزف المنقوش الملون... ولا يستطيع الإنسان الغربي أن ينكر مدى أهمية دور الفنون العربية القديمة التي ساعدت في تطوير المفاهيم الجمالية والإنسانية الحديثة، والذي ينكر هذا عليه أن يشاهد أعمال الفنان الرضوي، حتى لا يضيع فرصة التعرف على الفنون العربية الأصيلة، لنلتقي معاً بين الصور والحركات والألوان التي لا حصر لها، وهي رمز الثقافة الإنسانية القديمة والحديثة معاً).

ويقول الفنان والناقد العربي عمران القيسي:

(... عندما نعود إلى أعمال فنان من الرعيل المتوسط بمستوى الفنان العربي السعودي عبد الحليم الرضوي، سوف نكتشف دفاعاً جيداً عن نهجنا التشكيلي العربي المعاصر).

ويضيف: (هذا الفنان الذي عايش بوعي متقن، وبمراقبة نقدية ذكية مدارس الفن الحديث في أسبانيا وايطاليا، وشارك في بينالات البحر المتوسط حيث الحركة الاختيارية تأخذ حريتها الواسعة في العطاء التشكيلي... يقدم لنا عدة معطيات على مستوى التنفيذ التشكيلي لا نستطيع حيالها إلا أن نغوص في صلب تجربته الرائدة).

السيرة الذاتية

- بلغ عدد لوحاته التي أنتجها خلال مسيرته الفنية، ما يزيد عن ٤٠٠٠ لوحة موزعة في أنحاء العالم،

بالإضافة إلى ٤٥ مجسماً ٣٣ منها في ميادين جدة وسبعة في جامعة الملك سعود في الرياض واثنان في عاصمة أسبانيا ومجسم واحد في برازيليا عاصمة البرازيلية.

له العديد من المؤلفات:

ـ كتاب (الحياة بين الفكر والخيال) ١٩٨١ الذي تحدث فيه عن فكر وخيال وطاقة الإنسان ومراحل نموه وعلاقة كل ذلك بالفنون الجميلة. وضمنه لإيضاح ذلك، رسومات وتخطيطات وآراء.

ـ كتاب (قضايا معاصرة) ١٩٨٦ في الفن التشكيلي والفكر الاجتماعي والنفسي وشارك في التأليف أبو بكر باقادر وأكرم طاشكندي.

ـ أقام (١٠١) معرض شخصي، وجابت معارضه معظم بلدان العالم، منها: ايطاليا، أسبانيا، فرنسا، ألمانيا، هولندا، سويسرا، بلجيكا، البرازيل، اليابان، أمريكا، اندونيسيا، لبنان، سوريا، مصر، تونس، قطر...

ـ شارك في عشرات المعارض الجماعية، محلياً وعربياً ودولياً.

ـ له مقتنيات في أشهر المتاحف العالمية ومنها: (متحف الفن الحديث في أبسيا بأسبانيا، المتحف الوطني للفنون الجميلة في الأردن، متحف الفن الحديث في ريودي وجانيرو، متحف الفن الحديث في المغرب، المتحف الوطني التونسي، وكير جاس في زيورخ، وصالة الفن في سان ماركو بروما).

ـ أقام متحفاً للفن في منزله القديم في جدة، كما كان يعمل على إنشاء متحف للفن العربي الإسلامي في غرناطة بأسبانيا.

ـ فاز بأكثر من ٤٠ جائزة، منها الجائزة الثالثة في بينالي أبسيا بأسبانيا عام ١٩٧٩ م، ووسام الفارس من رئيس بلدية ريودي جانيرو في البرازيل عام ١٩٨٤ م، ووسام العلوم والفنون والآداب من أكاديمية بون تازين الدولية في نابولي بايطاليا عام ١٩٩٦ م، ودرع لبنان عام ١٩٩٨ م.

ـ قام بأعمال إدارية فنية منها: إدارة مركز الفنون الجميلة في جدة منذ تأسيسه حتى عام ١٩٧٤ م، وإدارة الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون لفرع جدة من عام ١٩٨٠ ـ ١٩٩١ م، وعمل في وظائف اشرافية منها عضو مجلس التحكيم الدولي بمدريد عام ١٩٦٨، ومثّل السعودية كرئيس لجنة تحكيم الفنون الجميلة بمدريد عام ١٩٧٨ م، ورئيساً لرابطة الفنانين العرب بمدريد، وعضو لجنة التحكيم للمسابقة الأولى التي أقامتها الخطوط السعودية بجدة عام ١٩٩٢ م، ساهم في جميع النشاطات الفنية بالرئاسة العامة لرعاية الشباب والجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون داخل المملكة وخارجها، أشرف على معرض مختارات من الفن التشكيلي السعودي المتجول عام ١٩٩٩ ـ ٢٠٠٠ م.

رحل في يوم الأحد ٥ / ٣ / ٢٠٠٦ م في احد مستشفيات جدة بعد أن عانى من المرض.

الهوامش:

---

١ ـ الرصيص، محمد: تاريخ الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية ـ المشهد الثقافي ٣، ط ١، الرياض، وزارة الثقافة والإعلام، وكالة الوزارة للشؤون الثقافية، (١٤٣١ هـ ـ ٢٠١٠)، ص ٢٢٣.

٢ ـ الرضوي، عبد الحليم: "الرضوي في مشواره الفني" ط ١ ـ (١٤١٦ هـ / ١٩٩٥) م، ص ٤٩ ـ ٥٠.

٣ ـ تاريخ الفن التشكيلي في المملكة العربية السعودية: المصدر السابق.

٤ ـ جريدة الأيام السعودية: ٦ / ١٠ / ٢٠٠٥، أنظر مجلة التشكيلي الالكترونية.

٥ ـ سعيد فارسي، محمد: قصة الفن في جدة، دار البلاد للطباعة والنشر، (١٤٠٩ هـ / ١٩٨٩) م، ص ٥٨.

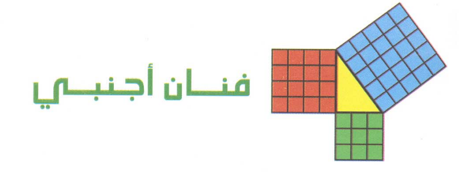
٦ ـ جريدة الأيام السعودية: المصدر السابق.

٧ ـ المصدر نفسه.

٨ ـ القيسي، عمران: المؤسس السعودي عبد الحليم الرضوي ـ (ب ـ ت) ص ١٢.

٩ ـ المصدر نفسه.

١٠ ـ جريدة الأيام السعودية: المصدر السابق.



أغلى لوحة في العالم

(صرخــة مونـــش) أم (صرخة الطبيعة)؟

التحريــــر

حققت لوحة الفنــان النرويجي التعبـيري (إدفارد مونش) في مزاد أقامته دار ســوثبي للمزادات مؤخراً في مدينة نيويورك، أعلى سعر لعمل فني تشكيلي في العالم، حيث بيعت بمبلغ ١٢٠ مليون دولار لمشترٍ مجهول، محطمةً بذلك السـعر القياسي السابق الذي حققه عمل فني للفنان الأسباني بابلو بيكاسو بيع عام ٢٠١٠ بمبلغ ١٠٦،٥ مليون دولار، فما هي حكاية لوحة (الصرخة)؟. كيف أبدعها (مونش)؟. وماذا عن هذا الفنان الذي أُشتهر وعُرف من خلال هذه اللوحة تحديداً، وليس من خلال مجمل إنتاجه، كما هو الحال عند بيكاسو؟.

سيرة ذاتية

ولد الفنان إدفارد مونش Edvard Munchtd في بلدة ريفيّة تدعى لوتـن Loten عام ١٨٦٣. عاش طفولـة قلقـة مشـوبة بالتشـاؤم بتأثير تربيـة دينيّة صارمـة تلقاها مبكـراً، أما في يفاعتـه، فقد تملكته حالـة مـن الرومانسـيّة الشـاعريّة التي سـرعان ما تحولت إلى نوع من اليأس، والشـعور الدائم بمطاردة شبح الموت والمرض له، وهذه النظرة السوداويّة أخذت طريقها إلى مجموعة كبـيرة من لوحاته التي تُصنف ضمن الاتجـاه التعبـيري ومنها لوحـة (قصة الموت) و(صراع المـوت) و(العذراء والمـوت) و(غرفة الموت) و(مـوت في غرفة المرض) و(كآبـة) و(يأس) و(موت مارا) و(الأم الميتة والطفل) و(موكب الدفن) و(الفتى المريض) .. وغيرها.


مونش بريشته

مارس مونش الرسم والتصوير الجداري والحفر المطبوع والنحت وكان مسكوناً بالبحث والتجديد، لكن رغم هذا، تمكن من تحقيق أسلوب فني خاص به. تنقل مونش بين النرويج وفرنسا وإيطاليا وألمانيا، تأثر بالعديد من الفنانين قبل أن تتبلور ملامح تجربته الخاصة منهم: فان كوخ، سدرا، غوغان، مانيه، بيسارو، وهنري تولوز لوترك الذي أخذ عنه ألوانه وأسلوبه في معالجتها.

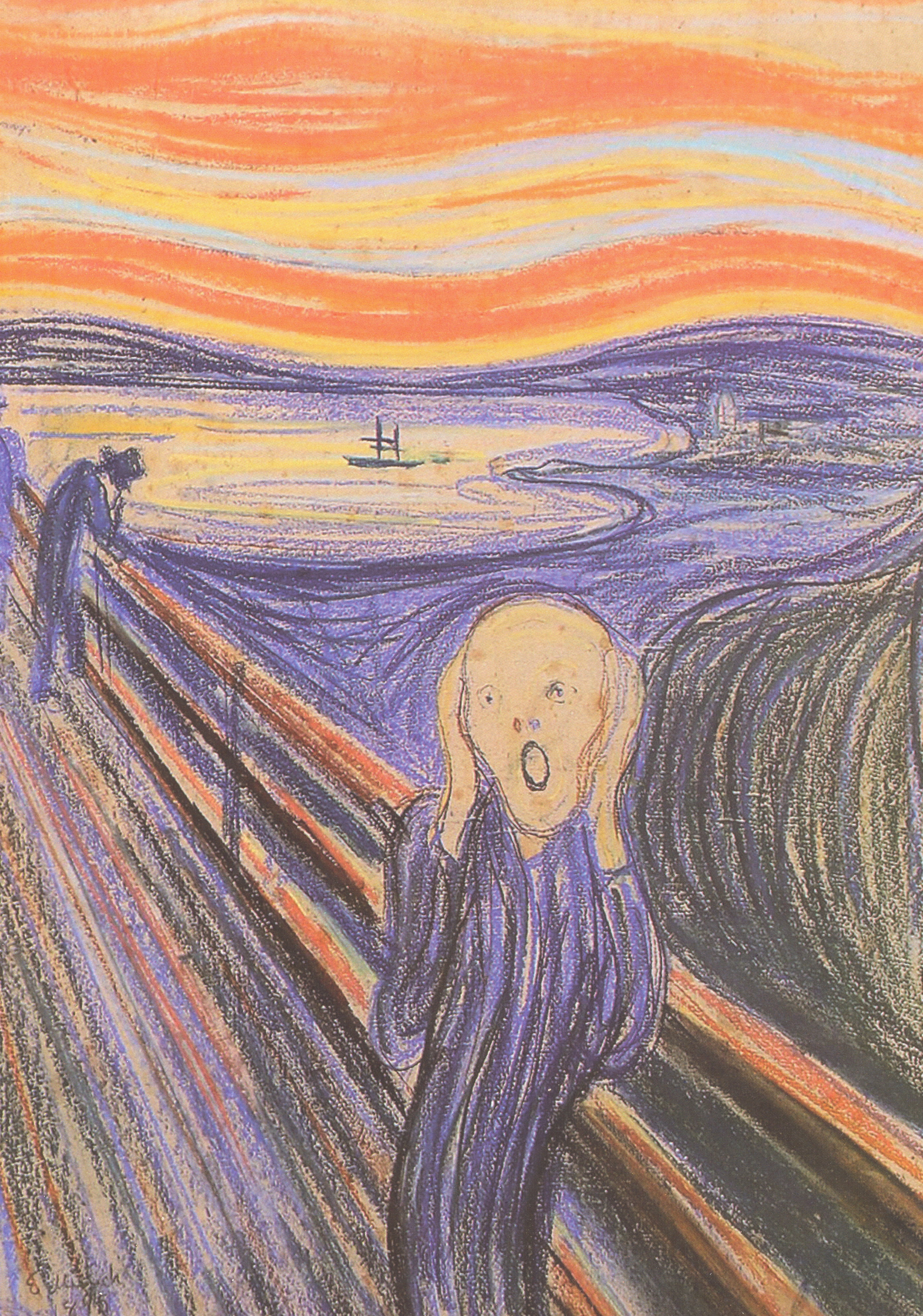
تيهان وتشتت

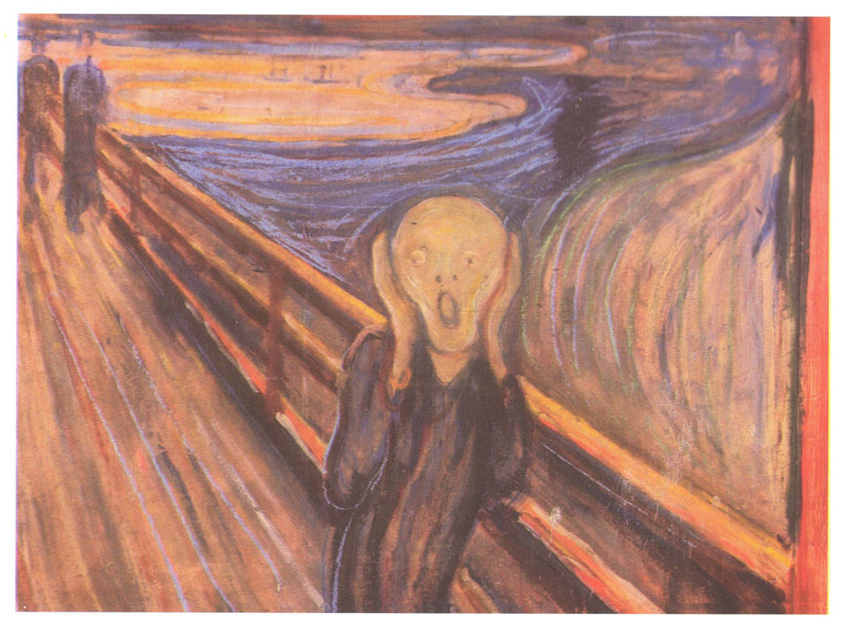
عانى مونش في بداية تجربته الفنيّة حالة من التيهان والتشتت والتوزع بين أكثر من اتجاه وأسلوب فني، الأمر الذي أشعره باليأس والإخفاق، ما دفعه إلى العزلة، وهو ما انعكس في أعماله الفنيّة التي أنتجها خلال ستين عاماً، فقد خلت من طيف ابتسامة، أو بريق أمل، بل كانت طافحة بالتعبير عن مأساة الإنسان، وقلقه، وعزلته، والموت المتربص به، وذلك بأسلوب تعبيري انفعالي تفرد فيه عن غيره من الفنانين.

بعد أن حقق مونش شهرة واسعة في العواصم الأوروبيّة، عاد إلى بلاده وهو في الخمسين من عمره ليستقر فيها بشكل دائم، ولينكب على العمل في ضوء الشمس، بصبر وأناة وبشهية مفتوحة على البحث والتجريب، والغوص عميقاً داخل النفس البشريّة



الحب والألم





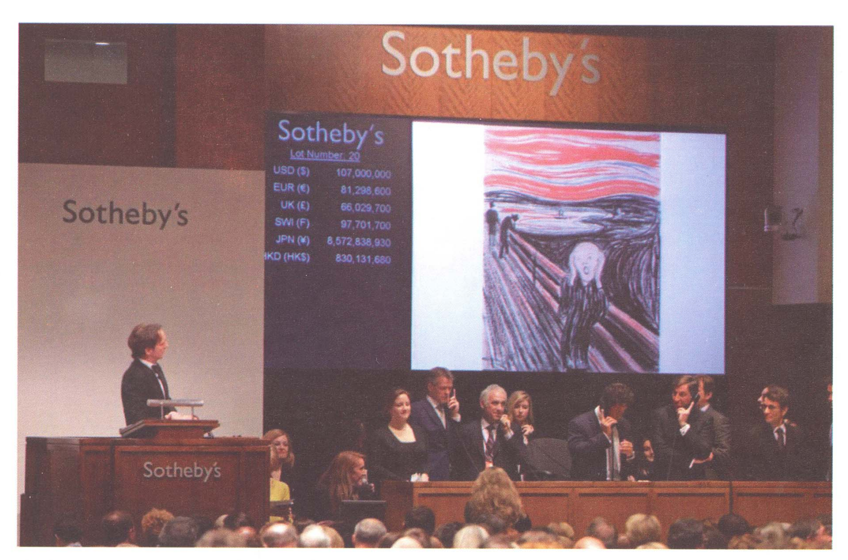
الصرخة - تقانات مختلفة

للتعبير عما يعتلج فيها، من حلم وغِيرة وإحباط وخوف ووهم وكآبة ومشاعر الخطيئة والعقاب. مستعيناً في إنجازه لأعماله الفنيّة بالدراسات النفسيّة لـ (كارل يونغ) الذي اهتم به أكثر من اهتمامه بـ (فرويد). وقد انعكست هذه الأحاسيس والمشاعر في العديد من لوحاته نذكر منها لوحة (يأس) و(قرب سرير الموت) و(الفتاة والموت) و(الغضب) و(ورماد) و(صراع الموت) و(الغيرة) وغيرها. كما اهتم مونش بموضوع العمال، فصوّر بؤسهم وتعبهم وقوتهم وإصرارهم، في العديد من اللوحات نذكر منها: العامل والآلة ١٩٠٨، وعمال في الثلج ١٩١٢، وجارفو الثلج ١٩١٣، والعمال يعودون إلى بيوتهم ١٩١٥، وكان من أكثر الفنانين نشاطاً في إقامة المعارض الشخصيّة التي تجاوز عددها المائة معرض، أقامها في دول عدة.

لوحة الصرخة

تأتي لوحة (الصرخة) التي حققت مؤخراً أعلى سعر لعمل فني تشكيلي في العالم، في مقدمة إبداعاته. نفذها العام ١٨٨٣ بالرسم والتصوير والحفر المطبوع، ولمرات عدة، كذلك فعل مع لوحاته (الفتى المريض) و(العذراء) و(صورة ذاتية).

يتحدث مونش عن ظروف ولادة لوحته الأشهر (الصرخة) بقوله أنه كان يتمشى ذات أمسية في ممر ضيق، وكانت المدينة قائمة في جهة يفصله عنها، خليج صغير، فشعر بالإعياء والمرض، ما دفعه للتوقف والنظر عبر هذا الخليج، الذي كانت الشمس تغيب فيه، والغيوم تتلون بالأحمر إلى الحد الذي تهيئ له أنه يرى دماء وألسنة نار سوداء وزرقاء، ما جعله يشعر ويحس بصرخة الطبيعة اللانهائية، التي جعلته يرتجف من



الصرخة في المزاد

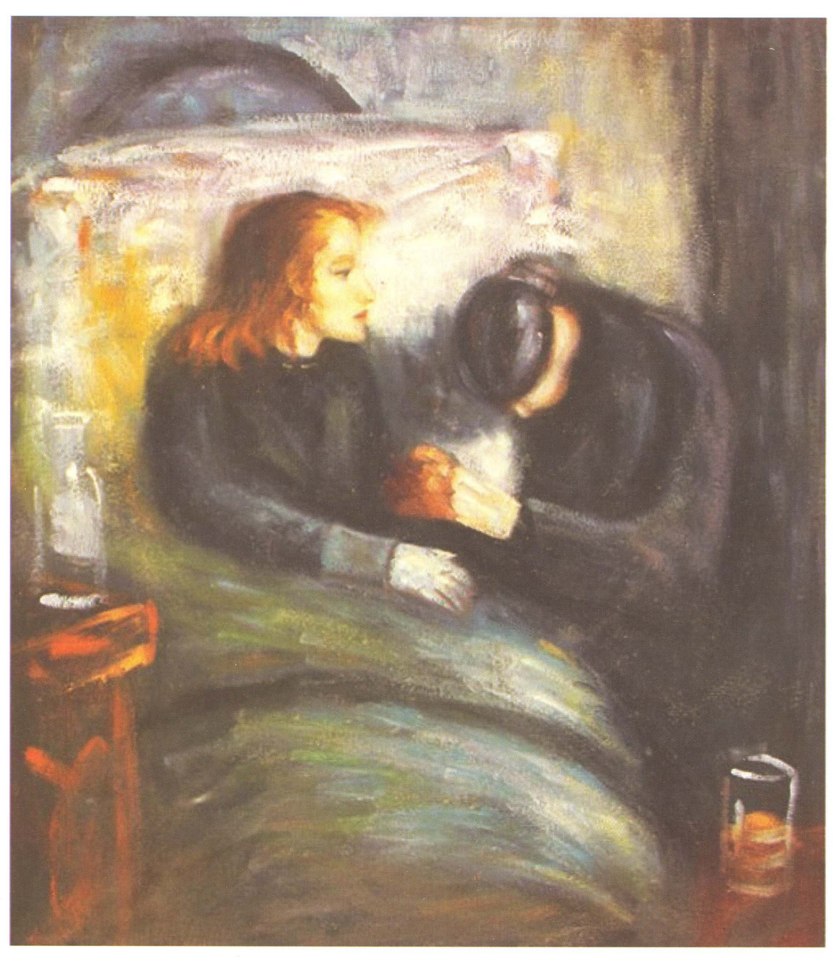
القلق والخوف، فقام برسم هذا المشهد، محولاً الغيوم إلى نهر من الدم الصارخ. في البداية، رسم لوحة الصرخة هذه بالألوان الزيتيّة، وبصيغة تعبيريّة راقية في شكلها ومضمونها وإيماءاتها. بعد عامين، أعاد إنجازها بطريقة الحفر، ثم نفذها مرة ثالثة ورابعة باللونين الأبيض والأسود، وهذه الأخيرة كما يرى بعض النقاد، أكثرها قوة في التعبير والإيحاء.

تمثل لوحة الصرخة رجلاً تعلو ملامح وجهه وحركته مشاعر الرعب، يقف على جسر وهو يمسك رأسه بيديه، ويطلق صرخة قوية، أما خلفيّة الرجل، فمؤلفة من أشكال متماوجة، وتدرجات لونيّة قوامها الأحمر الصارم، والأزرق النيلي، والأسود ومشتقاتهما، وقد اختزلت هذه اللوحة مخاوف وقلق وإحساس مونش بالموت الذي كان (كما يعتقد) يترصده بشكل دائم.

اللوحة الأشهر

تعتبر لوحة (الصرخة) من أشهر اللوحات في النرويج، وقد تعرضت للسرقة أكثر من مرة، وهي العمل الوحيد الذي ما يزال مملوكاً من قبل القطاع الخاص، ومن المتوقع أن يُصرف الثمن الذي بيعت فيه مؤخراً في نيويورك (١٢٠ مليون دولار) في تأسيس متحف جديد للفن، وفندق ومركز للفنون في النرويج. أما السعر الكبير الذي حققته فيعزوه المختصون إلى اقتصاديات السوق في عصر الرأسمالية العالميّة، والطلب المتزايد على نسخ الفن الأصليّة، وهو طلب يفوق العرض بكثير. من جانب آخر، تنامت مؤخراً ظاهرة الاستثمار المالي في قطاع الفن، وصارت مرغوبة للغاية، لأسباب كثيرة، منها الحصول على قروض مرتفعة، والتهرب من الضرائب، وغسيل الأموال، والإثراء السريع والفاحش. وقد حدد الاختصاصيون خمسة عوامل تلعب دوراً رئيساً في تحديد قيمة العمل الفني هي: ندرة العمل الفني، وشهرة صاحبه، وثقة السوق فيه، وقيمته الفنيّة، وحالة التنافس المحيطة به.

الصرخة – حفر مطبوع

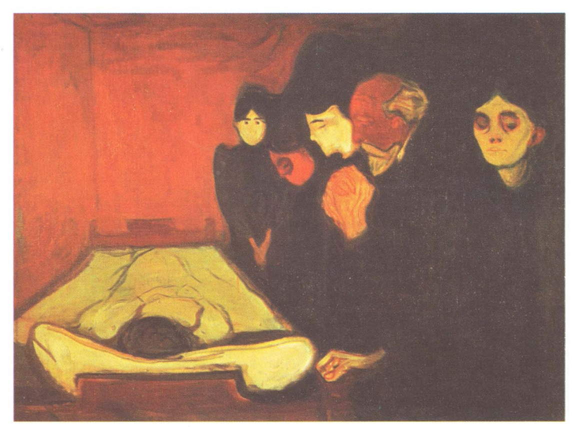


المريض

تبلغ أبعاد لوحة الصرخة ٩١×٧٣ سم، ويملك متحف مونش نسختين من النسخ الأربع التي نفذها لها، إحدى النسختين كانت معروضة (وهي التي سرقت من المتحف في وقت سابق، إضافة إلى لوحته (العذراء) والثانية أقل إتقاناً من الأولى، وكانت حبيسة المخازن).

كما يملك أحد جامعي الأعمال الفنيّة نسخة ثالثة (هي التي تم بيعها مؤخراً) والنسخة الرابعة معروضة في متحف أوسلو الوطني، وقد سرقت هي الأخرى في ١٢ فبراير (شباط) عام ١٩٩٤ بينما كان يجري حفل افتتاح دورة الألعاب الأولمبيّة الشتائيّة في مدينة (ليليهامر)

خلال حياته مـن العزلة والبؤس والخـوف، وكان المرض والجنون والموت، الثلاثي الذي رافقه طول حياته، ولوحـة (الصرخة) التي اعتقـد أنـه سجـل فيهـا صرخة الطبيعـة، مـا هـي سـوى حالـة عاليـة من القلـق الإنساني الذي تلبسه طوال حياته، أسقطها على الطبيعـة أثنـاء مشـواره الشهير الـذي مهـد لولادتها، ويبـدو أنه تمكن من استدراجها إلى معمار لوحته، فتلبست بنيتها التشكيليّة البسيطـة، وسكنـت إيحاءاتها العميقة المؤثرة!.

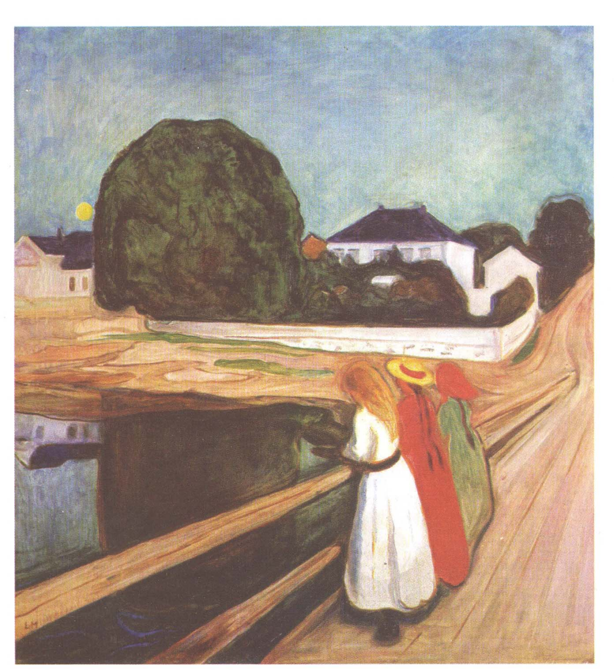


على فراش الموت

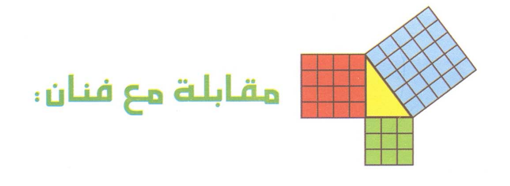
جنوب شـرق النرويج. وفي شهر أغسطس (آب) ١٩٩٧ حُكـم على لاعب كـرة القدم النرويجي السابق (بال أنغر) بالسجن ست سنـوات بتهمة ارتكاب هذه السرقة.

أعمال أخرى

إلى جانـب الأعمـال الحُجريّـة الصغيرة الحجم، أنجـز مونش مجموعـة من اللوحـات الجداريّـة الكبيرة منهـا لوحة في جامعـة أوسلو كُلـف بها عـام ١٩٠٩، ولوحة تزيينيّة متميزة نفذها لمصنع في أوسلـو عـام ١٩٢١. وقـد كرّمته عاصمـة بلاده بإقامة متحف خاص بأعماله الفنيّة التي كان لها تأثيرها الواضح في حركة الفن العالمي الحديث والمعاصـر. عانـى مونش



فتيات على الجسر



مقابلة مع فنان:

علي مقوص

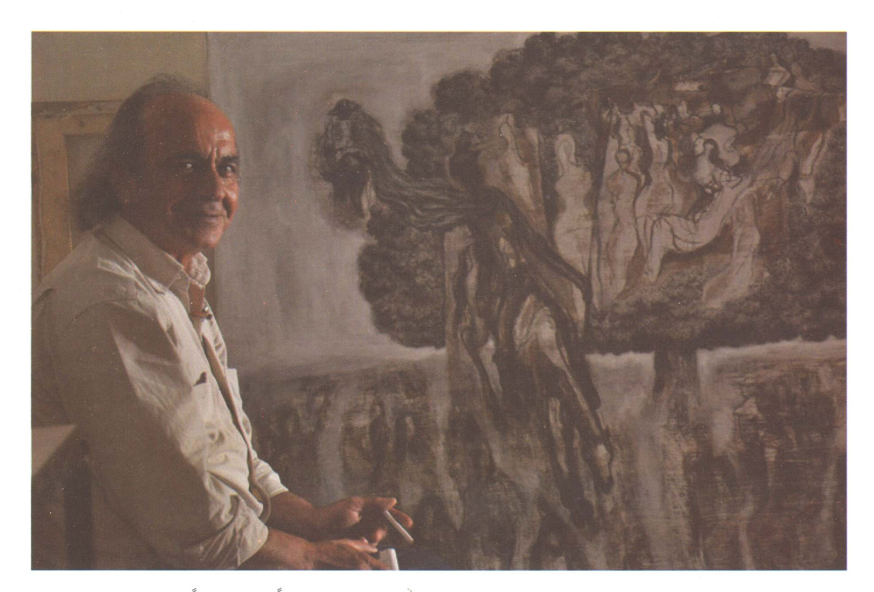
الذاكرة البصرية مخزون ومرجع ومحرض للخيال

حاوره : علي الراعي *

موضوع ثقافة اللوحة، واستطالاتها الميثيولوجية والروحية والفلسفية، هي غالباً ماتتوفر في لوحة الفنان التشكيلي السوري علي مقوص، و- ربما- يأتي «حشد» كل هذه الأمور في اللوحة، أو كان مردّه لأن «العرب» أمة شفاهية حكاءة تغويها الثرثرة أكثر من التلقي البصري، ومن ثم كان لذلك معادله البصري في الكثيرمن الأعمال الفنية، ومنها بالتأكيد ماتكتنزه لوحة الفنان مقوص، أو ربما رداً على كل ذلك، و..ربما كان من «العربي» بما تخبئه أدراج الذاكرة، ومدّه سواء في اللوحة، أو أي عمل بصري، أم في النص السردي، ومردّه الهوية الضعيفة، أو الذاكرة التي يسعى الكثيرون لإمحاءها، ومن ثم كانت هذه الذاكرة المهددة طول الوقت بالافتقاد، الأمر الذي يُقاومه المبدع بالنتاج الإبداعي، فالعمل الإبداعي – كما هو متعارف عليه- أو ربما هو أحد أهدافه، هو ضد الإمحاء..وتجربة الفنان علي مقوص، تأتي كتجربة فارقة في المشهد التشكيلي السوري، وصل صداها إلى المتحف الوطني البريطاني، الذي اقتنى لوحته (ملحمة بعل) وهي عمل بالحبر الأسود ذو مناخ ملحمي يجسد بحميمية شرق أوسطية ملحمة العلاقة مع الأرض والسماء. هذه التجربة التي اكتسبت الكثيرمن الملامح، كما اكتنزت الكثير من المفردات والعناصر، وكذلك مدت بمجساتها تجاه الكثيرمن الأماكن البعيدة والقريبة، وأيضاً نهلت الكثيرمن الذاكرة التي كانت النبع الثر الذي يُغذي هذه التجربة على مدى الأيام..عن كل ذلك كان لـ (الحياة التشكيلية) هذا الحوار مع هذا الفنان الاستثنائي، فإلى التفاصيل:

---

* كاتب وصحفي



مع الأرض والسماء

*** أول مايُلفت الانتباه في لوحة علي مقوص، هي «حمولاتها» التي تفرضها على مايبدو ذاكرة غنية، و..السؤال: هل تحتمل اللوحة مثل هذه الحمولات كنص بصري؟**

ألا تخشى أن تشوّش هذه الحمولات متعة التلقي الجمالية للوحة؟

وبتقديرك كيف يستطيع الفنان التشكيلي أن يوازن بين حمولات اللوحة كنص بصري، وبين المتعة الجمالية التي قد لاتحتاج إلى هذا الكثير من الحمولات، والتي غالباً هي حمولات مثيولوجية؟؟

أسأل عن ذلك، لأن الكثير من النقاد وجد إن الإبداع قد يكون في البساطة والتكثيف، هل أنت مع هذا القول النقدي؟

* * إذا كانت تراكمات المخزون الوجداني والمعرفي للجغرافيا، والتي أنا امتداد لها، وباعتبار أن المفهوم العميق والمتأصل للتكوين الجمالي البصري ليس مفهوما ثابتاً، أو محدداً، بل هو فلسفة تتفاعل مع الجغرافيا والإرث المعرفي. وتتشكل من خلال هذا التفاعل ذاكرتنا في شرق المتوسط، التي هي متخمة بالتفاصيل والتجربة المعرفية لإنسان هذا الشرق، وبالتحديد سوريا، هنا ثمة إنسان عاش تجربة ذات أبعاد ملحمية موازية للأساطير وهي أنتجت الميثولوجيا من خلال علاقتها بالأرض والسماء والمناخ (الرياح، المطر، الشمس وضوء القمر، المواسم، الفصول، الولادة والموت) أنتجت بعل، وعشتار، ومارس، وشباط. إنها ملحمة علاقة البذرة مع الماء والتربة .. هو المفهوم الزراعي لملحمة الحياة الإنسانية الذي أنتج الإله بعل كاختزال حاسم لملحمة الحياة بدورتها التي تبدأ بالولادة ثم الموت ثم الانبعاث من جديد. وأنا ابن لهذه الفلسفة التي أنتجتها التجربة المعرفية هنا في شرق المتوسط.

ومفهوم الصيغة البصرية الوجدانية للجمال لم يكن في عصرٍ ما، متلازماً مع الاختزال كفلسفة عامة. وإلا ماذا نقول عن أعمال مايكل أنجلو (لوحة الخلق



والطوفان) وأعمال بوش وبروغل، أعمال غويا حتى بيكاسو.. فما بالك حين نتحدث عن المفهوم الشرقي للفنون. ويبقى هذا الهاجس الكبير في هذا العصر، هو الاختزال، وربما يكون دافعاً لاختزال ملحمة شعبية بخط بسيط، وهذا هو حلم الفنان. أعتقد أن الأطروحة البصرية ضمن حدود مساحة ما، هي تفصيل مجتزأ من ملحمة بصرية كونية، ودائماً نبحث عن الآتي أو التالي، وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل بعد التواصل مع المجتزأ البصري المختزل، وماذا بعد، ونفترض الاستمرارية، فذاكرتنا البصرية تحمل تراجيديا ملحمية، وبالمحصلة، البحث الجمالي البصري، يمكن أن يأخذ صيغاً مختلفة، ومايحدد أهميته، هو القيم التشكيلية البصرية للعمل المتعلقة بالعمق الوجداني، والقيم المعرفية والتقنية الأخرى. وهذا يمنح العمل الفني ثاءه البصري الحسّي. ومجمل هذه الاعتبارات دفعت المتحف الوطني البريطاني مؤخراً إلى اقتناء لوحتي (ملحمة بعل) وهي عمل بالحبر الأسود ذو مناخ ملحمي يجسد بحميمية شرق أوسطية ملحمة العلاقة مع الأرض والسماء.

طاقة وجدانية مكثفة

***في لوحتك، ثمة استطالات صوب الجغرافيا الحاضرة، أو الموغلة في القدم، صوب الأرض البعيدة، وثمة استطالات أخرى صوب الفلسفة والروحانيات.. والسؤال: كيف لعلي مقوص تجسيد هذا كمعادل بصري؟**

أسألك أيضاً: هل يمكن الإطئمنان إلى الذاكرة دائماً، ألا يمكن لهذه الذاكرة أن تخدعنا، ألا يمكن لها أن تكون ذاكرة مشتهاة، أكثر منها ذاكرة حقيقية؟

وفي ذات حوار، تتحدث عن تشابك من العلاقات: بين حضور الذاكرة، وثقافة الرؤية، وطاقة إشعاعية



تعطي مساحة بصرية لونية، يولدها الحبر الأسود، ليشغل كل ذلك فراغاً حميمياً لنفسك، أسألك: عن سر حميمية هذا الفارغ، الذي تسعى لشحنه وملئه؟

**إن الإحساس العميق والمتأصل بالانتماء، هو هاجس أزلي، ويشكّل بتأصله المتوارث حلاً للإشكال الوجودي المعاصر، والذي ينتج عنه قلقاً إزاء الخصوصية والهوية، وهذا مايدفع الإنسان باتجاه البحث عن مقومات تلك الخصوصية، التي هي اختزال لمكوناته ولتجربته الإنسانية ضمن جغرافيا محددة، ولكنها ليست منعزلة بالضرورة، وهذا ما يدفعنا للأخذ بفكرة تقاطع الخصوصية المحلية مع العالمية في إطارها المعرفي الإنساني الشمولي. وأعتقد أن أهمية العمل الفني البصري تتمثل في قدرته على احتواء الطاقة الوجدانية والمعرفية وبلورتها، ثم إشعاعها للمجتمع الإنساني الذي يحتاجها لاستكمال معاييره الإنسانية. فللأطروحة التشكيلية صيغ شكلانية ووجدانية متعددة، ولربما أربكتنا بصرياً وحتى حسياً (شجرة عارية تمثلها بعض الخطوط في الفراغ أكثر من أخرى تحمل أغصانها آلاف التفاصيل). إذاً فالمسألة تحسمها العلاقات البصرية والحسية الدقيقة والمتوازنة، ومازالت حتى الآن تدهشنا الأعمال الملحمية وخاصة الشعبية، الرمزية والرومانسية منها. ومازال يدهشنا الشعر الجاهلي بزخمه الملحمي كشعر طرفة بن العبد، أو امرؤ القيس وغيره.

مخزون الذاكرة ليس مجرد مخزون صوري أو شكلاني، هناك مخزون يتعلق بجينات الانتماء لتراكمات تمتد آلاف السنين. وأعتقد أن رحلة البحث عن الذات لدى الفنان تبدأ من النهاية باتجاه تلك التراكمات، وهذا مايسمى البحث عن الهوية، أو الانتماء كهاجس وجودي. والذاكرة ليست أرشيفاً لمخزون بصرياً



يتعلق بالماضي فقط، بل هي مخزوناً متخيلاً أيضاً. وفي الحالتين هي مرجعاً محرضاً ومثيراً لخيال الفنان وصيغته التشكيلية الخطية واللونية. ولكن ما يحكم تلك الصيغ في النهاية، هو مستوى الوعي التشكيلي الناتج عن العلاقة مع تراجيديا الزمن التي تبلور مفهوم الجمال والقيم الجمالية. وملحمية العلاقة مع الزمن والمادة المتجسدة في الضوء توصل إلى تلك الحميمية، وطبعاً هذا يشحن العمل بطاقة وجدانية مكثفة، وفي حالة الحبر الأسود تأخذ العلاقة مع الضوء منحى تراجيدياً يتلامس مع العمق الوجداني بشكل حميمي، وتجربتي مع هذه المعادلة (الحبر الأسود - الضوء - الطاقة الروحية) تأصلت بداخلي إلى درجة القداسة.

شجرة كبيرة ووحيدة

***الفنان علي مقوص، اشتغل طويلاً على موضوعة «الشجرة» التي تجسدت بلبوسات مختلفة، وحتى بعمارة متنوعة، أسألك: ماسر هذا الإغواء الذي يشدك باتجاه الشجرة، لتشكّل لك كل هذا المعطى الجمالي؟**

أسألك أيضاً: كيف بدأت الاشتغال على موضوع الشجرة، وكيف تطور، و..من ثم إلى أين ستصل به، أو ماهو غايتك الجمالية النهائية من هذه المفردة، أم هل انتهى المخزون الجمالي لها؟؟

الفنان والناقد طلال معلا، قرأ في «شجرتك» غابة من الأشجار: شجرة المعرفة، شجرة الخطيئة،



شجرة المتوسط، فيما قرأها الروائي والناقد نذير جعفر: إنها رمزاً للأم الحقيقية، ورمزاً للأم الكونية عشتار، وكذلك رمزاً لفردوس طفولتك المفقود، أولاً: مارأيك بهذه القراءات، وهل يقلقك تعدد القراءات لمفردات لوحتك، ومن ثم كيف تُفسر كثرة هذه القراءات لذات المفردة؟

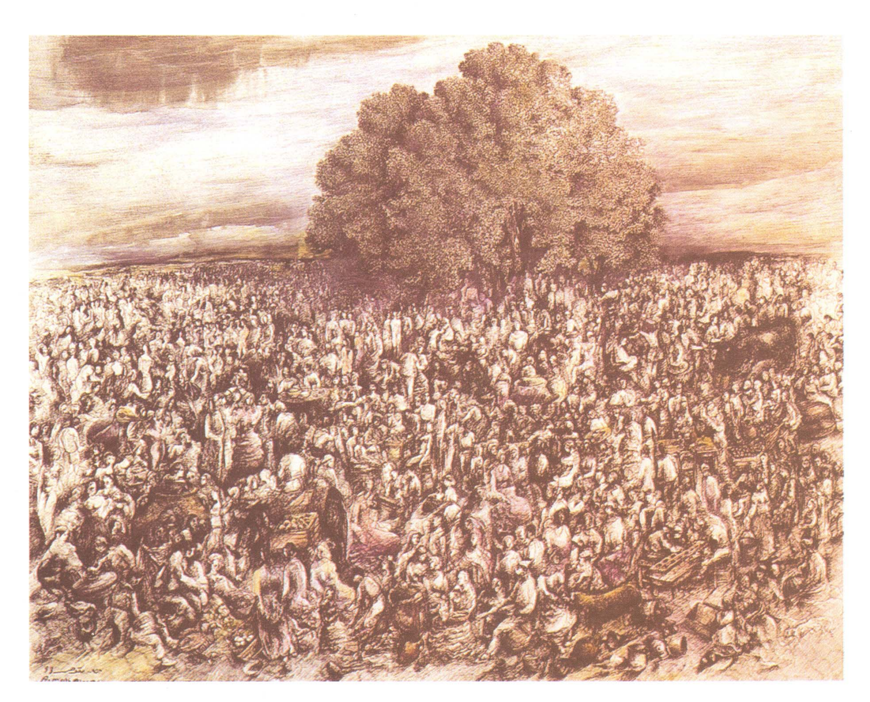
** وأنا صغير كنت أتأمل باندهاش حالة شجرة كبيرة ووحيدة في الفراغ، كنت ألاحظ حميمية علاقتها مع التفاصيل الصغيرة المحيطة بها. وأيضاً علاقتها مع الزمن، وبالتالي ذاكرة الجغرافيا، وكانت تكتمل تلك العلاقة حين تكون ذات أبعاد إنسانية طقوسية أو ملحمية، كان دائماً هناك شجرة كبيرة ذات تكوين معماري ساحر، يتمثل بقوس في الفراغ متلازماً مع التفاصيل ومكملاً للثراء البصري الأرضي. وهنا بدأت فكرة الحوار بين ماهو أرضي مادي وسماوي قدسي متداخلاً مع الفراغ. وكان هاجس البحث يتركز في تلك المعادلة (الأرضي- السماوي) أو (المادي - الوجداني أو الروحاني) وهذا مايضيف طابعاً قدسياً على البحث دون أن تتحول اللوحة إلى أيقونة، والشجرة هنا هي مساحة الذاكرة والعاطفة، هي تراتيل وجودية ذات بعد ملحمي، وفي النهاية هي موقف فلسفي يتضمن تمجيداً للطاقة الكونية المتجددة، أو لدورة الحياة الأزلية من خلال الإحساس العميق بالانتماء. إنها



تحمـل كل مفرداتـي الروحيـة، فهـي نشيدٌ للحياة والمحبـة والحـزن. والشجـرة كما أرسمهـا هي حالة تجريبية ملحة تأخذ صيغاً وعلاقات متجددة، وتحمل قلقاً تقنيّاً وبصرياً متداخلا مع القيمة المقدسة لضوء السطح المجاور للمسة الحبر الأسود، ويمكن أن يؤدي البحث في هذا الاتجاه إلى صيغة مختزلة ومكثفة لتلك القيمة السحرية. إذ إن أهمية الشجرة التـي أرسمها بالحبر، لاتكمن في أنها شجرة فقط، بل في تأثير علاقتها كخطوط ومساحات وتفاصيل على المناخ البصري والوجداني الـذي يحيط بها، وهـذا مايشعرك بالاستمرارية والحركة المتجددة والمتوالـدة في هـذا المناخ. وحتـى الآن أشعر أن ماهو متكثف من طاقة في لوحة الشجرة، أثقل من أن يكون في تداعيات خطية مبسطة.

اعتقد أن الدافع ذاته الذي أدى بفنان الكهوف لأن يرسم الثور في حالات مختلفة، وأن يرسم وينحت عشتار وفينوس لعشرات المرات، هو نفسه الذي يقودني إلى رسم الشجرة.

إن البعد الرمزي والخيالي والملحمي لتكوين الشجرة البصري والمحمّل بكثافة وجدانية، يتضمن إثارة للرؤى والمشاعر الحسية. والشجرة التي أرسمها تحمل تداعيات حسية إنسانية تجعلك تتفاعل معها مباشرة وببساطة. وهـذا ما يبرر ويفسر تعدد صيغ التفاعل والرؤى، فتأمُّل مساحة الشجرة من خلال علاقاتها مع التفاصيل الأرضية والمناخ الوجداني الذي يغلفها، يكشف زخم الشغف بالحياة والمعرفة والفضيلة والجمال والمحبة.. والقراءات المتعددة للعمل ناتجة عن كثافته الوجدانية الرمزية.



*** إضافة لإغواء مفردة «الشجرة» ثمة الكثير من الطيور أيضاً في لوحة علي مقوص، مادلالات هذه الطيور، التي لها حضورها في لوحتك؟**

** إنها الذاكرة مرة أخرى التي تقدم لك مفرداتك الحميمية، ومايعنيني من رسم عصفور، أو طائر، هو فقط قوامه البصري الوجداني الذي يضفي حميميته كمفردة تشكيلية في اللوحة.

إغواء التجربة

*** الدنكيشوت وتابعه سانشو، هاتين الشخصيتين، اللتين أظهرهما للوجود الكاتب الإسباني سرفانتس، منذ مئات السنين، وهما شخصيتان أقرب إلى «العبثيتين» اللتين تمشيان على حواف الكاريكاتير، ماسبب حضورهما في نص بصري لفنان يعيش في شرق المتوسط، فقد كان ثمة استدعاء لحضورهما في لوحتك؟**

** دونكيشوت وفرسه وتابعه سانشو وحبيبته دولشينيا.. كنت طالباً في كلية الفنون بدمشق حين تأملت بشغف رسوم (دوميه الخطية لدون كيشوت) كما تأملت محفورات الطبعة القديمة لكتاب سرفانتس، وقد أغوتني التجربة لبعض الرسوم والدراسات، وأيضاً اللوحات التي استوحيتها من الحالة الدون كيشوتية. وهي حالة يمكن أن تلاحظ ملامحها حتى في مناخاتنا المعاصرة.

*** ذات حوار تتحدث عن ثقافة اللوحة، أسألك ماذا تقصد بثقافة اللوحة، وهل من مهمات ثقافية للوحة كنص بصري، أم أن غايتها المثلى جمالية بالدرجة الأولى؟**



** أعني بثقافة اللوحة، المعايير المعرفية التي تحكم بناء اللوحة، وتشكل خصوصياتها وحدود انتماءاتها الوجدانية. ومستوى تلك الثقافة يبدأ من السطح باتجاه العمق، إذ أن البحث عميقاً ينتج عن مفاهيم عميقة لفلسفة بناء اللوحة. ويتلازم مع هذا، الوصول إلى إحساس مؤثر بالقيم اللمسية للسطح، و..هذا شديد الأهمية.

*** ثمة «مغامرة» فنية، هي هاجس علي مقوص في بناء لوحته، والسؤال: ماهي ملامح هذه المغامرة، وماهي معالم إغراءاتها؟**

** اللوحة لديّ هي أطروحة ذات مضامين وجدانية عميقة ومؤثرة. وربما أتلامس مع هذه المضامين في حالة الحبر الأسود أكثر من اللون، حيث أشعر أنها كينونة متأصلة ومتداخلة مع ذاتي وهاجسي الكبير، الذي هو البحث في هذا الاتجاه. ربما كانت الصيغ السردية أخطر ما يواجه العمل، ولكن المعايير المعرفية المتعلقة بمفهوم العمل الفني الذي تحدثنا عنه سابقاً، هي مايخرج اللوحة من مأزقها السردي، ويرتقي بها إلى مستوى القيم البصرية المحكمة. بحيث تنتفي أهمية الحدث الأدبي أو الفكرة ذاتها. فأنت عندما تستلهم ملحمة ما، ذات بعد روائي تتفاعل مع عمقها الرمزي . تهمل فكرة الحدث نفسه.

*** صحيح أن جغرافيا «مسقط الرأس» ، تبقى النبع الثّر للمبدع، الذي عليه أن يمتح منه في إغناء نصه، سواء كان نصاً أدبياً، أم نصاً بصرياً، غير أن السفر صوب جغرافيات أخرى، يعطي فضاءات أوسع لهذا «النص»، والفنان علي كان له فضاءاته**

الأخرى: صحراء الجزائر وجبالها، ومدن الجزيرة العربية وصحاريها، وكذلك أسبانيا، كيف أغنت جغرافيا الآخرين النص البصري للوحة علي مقوص؟

** هناك جغرافيا المكان و قاعدتها البيت والحواكير والشجرة التي أمام البيت الريفي، وكذلك الجبال والنهر والسهل والعصافير..الخ، هي مفردات جغرافيا المكان العذبة والحميمية، والتي تلتحم مع تكوينك الإنساني لتشكل مفاهيمك التي تقود إلى البحث في عالمك. أما الجغرافيا في الدوائر البعيدة عن المركز الذي هو مكان ولادتك وطفولتك ومخزون ذاكرتك، تلك الجغرافيا تكون على هامش البحث ولكنها مؤثرة.

مع أدونيس ثمة حوار

*** لديك تجربة لافتة مع الشاعر والمفكر أدونيس، والفتما خلالها بين النص الشعري، والنص البصري، تحديداً حول موضوعة المرأة كنموذج للحب والجمال، والسؤال: ماذا قدمت هذه التجربة لمشروعك التشكيلي، وسؤال آخر: لماذا كان دائماً النص البصري متبعاً للنص الشعري، أو أنه غالباً يتكئُ عليه، ذلك كان سمة أغلب الأعمال التي قامت على مثل هذا «التوالف»؟**

** تجربتي مع أدونيس الشاعر العميق والمؤثر، كان لها إيقاعاً سحرياً من خلال تهيؤات نصوصه الشعرية حول المرأة الجمال والحب، وهناك دائماً تفاعل مهمّ بين الحالة الشعرية أو النص الشعري والتأليف الشعري البصري. وقد استوحيت نصوصه الشعرية في مجموعة لوحات مؤثرة تمثل الحب والجمال والخصب. وأعتقد أن الصياغة البصرية للنص الأدبي هي بلورة بصرية له ليست أكثر.

*** اللوحة لديك بحث عميق، يصل حدود الفلسفة، إصرارك على «فلسفة اللوحة» هل مردّه افتقاد الفلسفة والتأمل من حياتنا، سواء كان ذلك في حياتنا الثقافية، التي افتقدت اليوم أشخاصاً فلاسفة، وحتى نظريات فلسفية، وذلك منذ أكثر من نصف قرن، أو سواء افتقاد حياتنا الروحية للفلسفة، في ظل افتقاد «الدين» لجناحه الفلسفي، الأمر الذي أوقعه في «شرك» الشريعة» الشكلانية وحسب؟**

** كلما ازداد البحث عمقاً، كلما اقترب من الحقائق الفلسفية أكثر. والعمل الفني الذي ينتج عن البحث سيحمل معه مجموعة من الطروحات الفلسفية المتداخلة، ولاشك أن تأمُّل التوليفة النهائية يستلزم حضور المعايير القيمية المتوازنة، لأن الاستغراق بالتحليل الاستنباطي للعمل من قبل الفنان بدون معايير متوازنة قد يؤدي إلى سيطرة الفكرة السطحية والمتعلقة بالنص المعرفي. إن كان ميثولوجيا أو مجرد سرد فلسفي، وفلسفة معايير اللوحة ينتجها هاجس الإحساس الملح بالحاجة للتواصل مع العجينة الأولى للكينونة التي تختزل الطاقة الروحانية ثم البصرية التي تنضج وتتبلور لتتولد منها الحالة الاستثنائية التي هي اللوحة.

*** الكثير من المبدعين، لايعترفون ب«آباء» لتجاربهم، بل هناك من يسعى جاهداً «لقتل الأب» الفنان علي مقوص، هل من آباء لمشروعه التشكيلي، أم سعيت دائماً لقتل الأب، وهل هذا المشروع – خاصتك- ولّد بعض من الأبناء، بما يمكن أن يوصف اليوم ب«مدرسة علي مقوص»؟**

** إن المسألة تشبه البحث عن مفتاح لبوابة ما، ودائما يكون هناك من يسلمك المفتاح الصغير أو يفتح لك بوابة ويساعدك في فهم مسارك ورسم مشروعك، وهذا يمر بمراحل كثيرة، ويستمر، إلا أنه يأخذ صيغ مختلفة ومتفاوتة. فمن مرحلة الطالب والأستاذ



حيث حملنا تعاليم وأفكار ونصائح أساتذتنا الذين كانوا ومازالوا مثلاً عليا كالمرحوم الفنان الكبير فاتح المدرس والفنان الكبير نذير نبعة الذي ترك بصمات مؤثرة في مساحتنا الوجدانية وعلمنا كيف نفهم علاقتنا مع اللوحة وقيمها ومعاييرها. ثم هناك آباء عالميون، فلا يمكنني أن أهمل العمق التراجيدي لأعمال دافنشي، أو غويا، أو بروجل وآخرون، كما أني أشعر بعلاقة البنوة تجاه الطبيعة الحية بما تشتمله من غرافيك عظيم، وتأثيرات إيقاعية لتأثرها بالضوء والمناخ والزمن، فأنا أتأمل الجمال المتشكل بعفوية من خلال حركة الطبيعة وكيف يحكم انسجام تلك التوليفات الناتجة عن علاقة الضوء بالطاقة العضوية التي تحدث التغيرات الدراماتيكية في تفاصيل الطبيعة، وأعتقد أننا محكومون بقانون اكتساب المعرفة والزخم الوجداني لنمنحها في النهاية للآخرين.

الضيعة الغائرة

*** هل الوفاء ل«عين اللبن، أو عين البزيزات» تلك الضيعة الغائرة في وجدانك، التي ولدت فيها على مقربة من أوغاريت، هي من جعل لوحتك تمدّ بمجساتها صوب الريف الحاضر دائماً بالكثير من مفرداته، أوحت صوب الأرض القديمة، وهل بتقديرك على المبدع أن يقدم دائماً مثل هذا الوفاء للمكان؟**

** إنها حميمية العلاقة العضوية والوجدانية مع المكان التي تأخذ منحى مقدساً، يؤثر بقوة في كل المسارات، ويستمر ذلك، ولكنه يصبح أكثر تكثيفاً وعمقاً مع ارتقاء تجربة البحث، وليصبح ملاذاً للخيال والخصوبة ليقترب من أن يكون رحماً تتواصل معه.

*** هنا أسألك عن « ثيمات» معينة تتكرر في لوحتك، هل التكرار يأتي هنا لأجل «علامة فارقة أو مسجلة» أو أسلوب يُعطي مايُشبه «التوقيع» بحيث نعرف لوحة علي مقوص من مفرداتها، ثم أليس من خطورة كامنة في الجهة الأخرى من تكرار الثيمات عينها؟**

** أحيانا يشعر الفنان بأن عليه إنجاز محاولة، أو تجربة ثانية وثالثة لأفكار البحث ذاتها، ولكن دائماً هناك إيقاعات أخرى وتوليفة جديدة وإضافات بصرية تمنح العمل بمساحته الكلية خصوصيته ووحدانيته. وهذا الهاجس الملحّ قد يكون له تداعياته السلبية بحيث يشعر المتلقي بأنه أمام حالة إضافية متوالدة من السابقة، ولكنها لا تلغيها.

*** بالعودة للناقد طلال معلا، فقد تحدث ذات حين، عن «سر» تكتنزه لوحة علي مقوص، هل يمكن اليوم أن تُفشي ماهية هذا السر الذي يتحدث عنه معلا، كما أسألك: هل لوحتك لاتعطي مفاتيحها بسهولة للمتلقي ليفتح أبوابها؟**

××هناك دائما قيمة تشعر بأهميتها في اللوحة، ولكن لايمكنك اكتشاف ماهيتها أو تفسيرها، وهذا لأنها قيمة ذات علاقة دقيقة بالعاطفة، بالحزن والأمل، والمنحى القدسي في الإحساس بالوجود، وهي ذات حضور واضح في العمل ولايتطلب الشعور بها أكثر من التأمل الواعي والمثقف للتواصل معها.

الحالة الأكثر اختزالاً

*** ثمة حالة «غرامية» كما وصفها النقاد لك مع الحبر الأسود، بدأت به تجربتك الفنية، هذا الحبر الذي لايزال حاضراً في تفاصيل اللوحة لديك، حيناً يظهر بشكلٍ جلي، وطوراً يظهر بشكلٍ موارب، ماحكاية هذا «الغرام» مع الغرافيك؟**

** ربما يكون الحبر الأسود، أو الغرافيك الحالة الأكثر اختزالاً للعاطفة أو للطاقة الشعورية وبالتالي الحميمية، وربما كانت الصخور التي تحمل تأثيرات الضوء على جذوع الأشجار، وفي الغيوم والنباتات، قد دفعتني لفهم القيم الغرافيكية وأهميتها في صياغة البعد الشعوري المتعلق بتراجيديا الزمن في اللوحة، فأنا أعمل لتوليف الحس البصري الغرافيكي مع التصويري.

*** مابين البدايات مع الحبر الأسود الذي جاء على شكل «أعمال صحفية» في جريدة الثورة، ومن ثم تآلف الحبر الأسود مع غنى الألوان الزيتية لاحقاً، كيف يقرأ علي مقوص هذه المسيرة اللونية البصرية: انعطافاتها، مفارقاتها، أحزانها، متعها، و..ذرواتها؟**

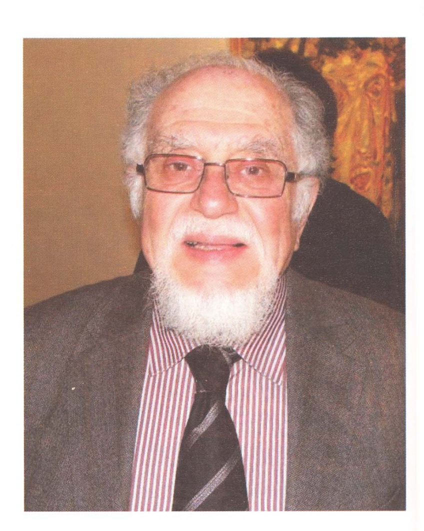
** لدي هاجس مستمر للبحث عن توليفات جديدة مؤثرة واستثنائية بخصوصيتها. وقد شعرت منذ زمن بعيد بأهمية أن تفهم جدلية العلاقة بين الحبر الأسود والضوء الأبيض. وأحاول أن أثري فهمي لهذه العلاقة، ويمكن أحياناً أن يمنحك الحبر الأسود الإحساس بماهية المادة وخصوصيتها، ذلك لأنه الأكثر تلاحماً مع فلسفة العلاقة بين الزمن والمادة.



جائزة الدولة التقديريّة للفنون ٢٠١٣

للفنان الياس زيات

فاز الفنان التشكيلي الرائد والباحث في شؤون الأيقونة السوريّة الياس زيات بجائزة الدولة التقديريّة لعام ٢٠١٣ في مجال الفنون الجميلة الذي مضى على اشتغاله فيه: بحثاً وإنتاجاً وتدريساً ما يربو على نصف قرن من الزمن، كان خلالها عاشقاً مدنفاً لحضارة بلاده التي تعلم منها، وأخذ عنها، الملامح الرئيسة لأسلوبه الفني الخاص الذين تنقل من خلاله بين الضفاف الواسعة للواقعيّة التعبيريّة المعجونة بالحضارة السوريّة، ولا زال يبحر سعيداً مغتبطاً في هذه الآفاق، باحثاً ومنقباً، عن المزيد من ملامح سوريّة الحضاريّة الرفيعة، ليودعها فنه وكلمته وقلبه، لهذا كان من حقه على سورياه أن تبادله الوفاء بالوفاء.



استمرار ومتابعة وتنوع

احتضنت لوحات الفنان زيات، منذ البدايات الأولى لتجربته الفنيّة، موضوعات إنسانيّة وحضاريّة شفيفة ومتنوعة، محملة برموز ودلالات وإسقاطات مأخوذة من الحياة اليوميّة والأسطورة والتاريخ. قدمها ولا زال يقدمها، بأسلوبه الواقعي التعبيري المتزن والمكتنز على خبرة لونيّة وغرافيكيّة عالية، جمّعها خلال تجربة فنية طويلة تجاوز عمرها نصف قرن من الزمن، ولا زالت حتى الآن، تنبض بالحيويّة والتألق، وتتحرك ضمن الخطوط العريضة التي رسمها لها، محافظةً على المرجعيات والمنصات التي انطلقت منها، رغم الانعطافات والتلونات التي عاشتها خلال مسيرتها الطويلة والثرية.



فأعماله القديمة والجديدة، تنهض على القيمتين الرئيستين في فن التصوير وهما: الخط (الرسم) واللون، والشكل والمضمون اللذين يراهما عملية متكاملة. فالرسم هو معنى وخيار، وهو ابتكار، كما أن اللون هو معنى وخيار وابتكار. ويرى أن الفن المعاصر من (سيزان) إلى (كاندينسكي) نقض نظرية الفصل بين اللون والرسم، فقال رواده أن الرسم هو أيضاً ذاتي ويجب أن يُعبّر عن وجهة نظر الفنان، كذلك اللون.

مزاوجة الرسم واللون

في كل إنتاج جديد له، وككل المعلمين الكبار الذين خبروا أدوات التعبير التي يشتغلون عليها، وأتقنوا عملية التعامل معها، يمنح الفنان الزيات القدرات التعبيريّة القصوى لكل مادة لونيّة يستخدمها في إنجاز لوحته، مزاوجاً (وبشكل دائم) بين الرسم واللون ، وفي أعماله الأخيرة أضاف إليهما (الكلمة) التي أخذت حضوراً لافتاً فيها، وهو أمر بديهي، إذا علمنا أن الفنان الزيات بدأ الكتابة قبل الرسم، وكانت كتاباته شعريّة مجنحة، وهو لم ينقطع أبداً عن اجتراح فعل الكتابة، الذي واكب الفعل الإبداعي الآخر، وظل لصيقاً به حتى الآن .

تحمل لوحة الفنان زيات جرأة كبيرة في استخدام الألوان المتضادة كالأحمر والنيلي والبرتقالي والأصفر والأخضر والأبيض، حيث يقوم بفرشها داخل جسد اللوحة، بتداخل مدروس ومتوازن، ضمن مساحات صغيرة أحياناً، وواسعة أحياناً أخرى، ثم يقوم بزرعها بموتيفاته ورموزه وأشكاله، ما يخفف من حضورها الطاغي ويوازنها. هذه المعالجة تحملها أعماله المنفذة بألوان الزيت، حيث يبدو الفنان شغوفاً باستخدام حشد كبير ومتباين من الألوان القويّة، ولكن خبرته الواسعة، ودرايته بأسرار التعامل مع أداوت تعبيره، تخضعها لحالة من التوافق، وهذه الحالة، تبدو أكثر وضوحاً في أعماله المنفذة بالألوان المائية التي تنتقل إليها برودة المادة التي جاءت منها، أما أعماله المنفذة بقلم الرصاص والفحم وألوان أقلام الخشب، فتعيش حالة عالية من الانسجام والهدوء والاختزال الشكلي المعبّر.

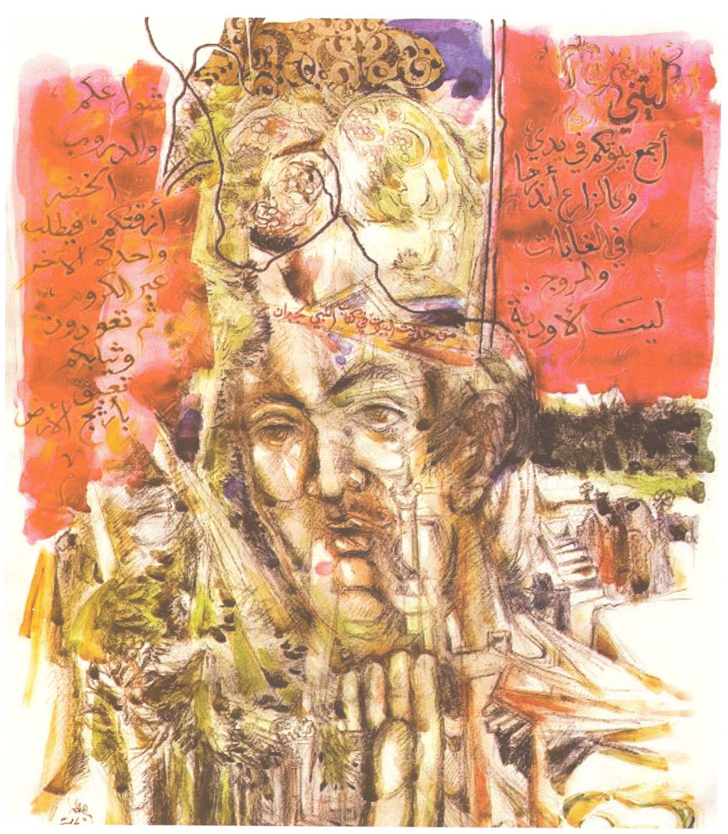
تجربة راسخة

المتابع لتجربة الفنان الياس زيات، يجد أنها نهضت منذ بداياتها الأولى، على مقومات فنيّة راسخة، عمليّة ونظريّة، تأتي في مقدمتها الموهبة الأصيلة والمبكرة التي بدأت بالظهور والتبلور مطالع خمسينيات القرن الماضي، وهو على مقاعد الدراسة الإعداديّة، حيث كان يجوب مع عدد من زملائه، مراسم الفنانين المتقدمين عليهم أمثال: ميشيل كرشة، وناظم الجعفري، ونصير



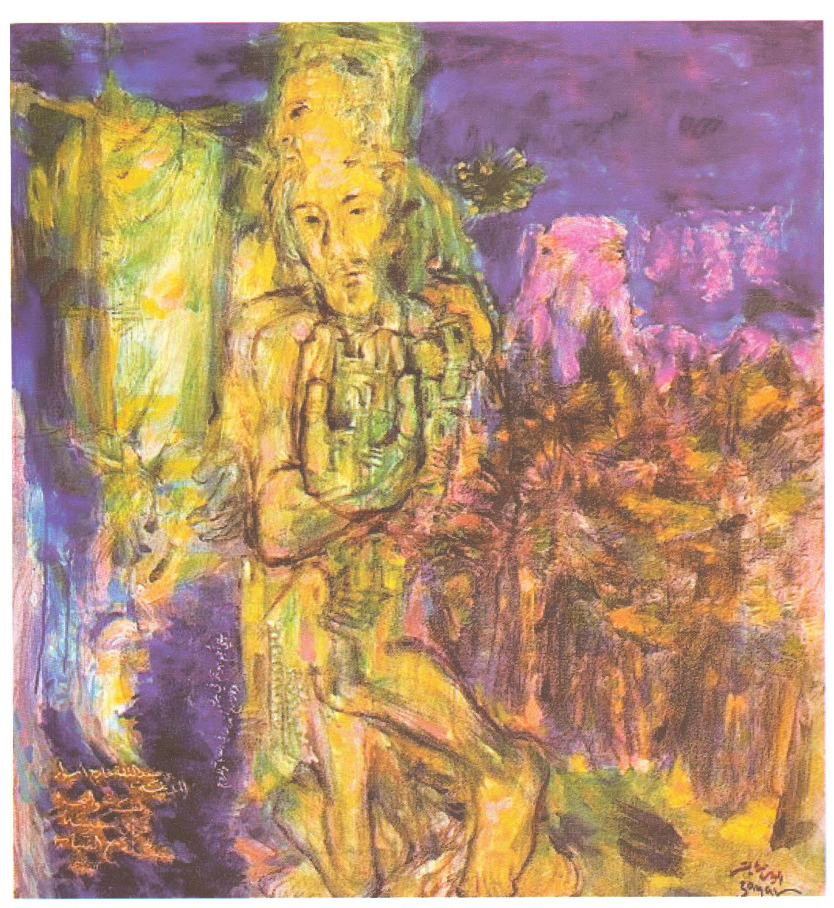
شورى. وكان هؤلاء يوجهونهم ويرشدونهم، وهو أمر لم يعد قائماً الآن. ثم تأتي الدراسة الأكاديميّة في مصر وبلغاريا والمجر، وقيامه بتدريس مادة الرسم والتصوير وتقاناتهما ،في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، منذ منتصف ستينيات القرن الماضي وحتى إحالته إلى التقاعد، منذ سنوات، ما وفر له حصيلة فنيّة كبيرة، تحرسها وتواكبها، حصيلة فكريّة نظريّة وبصريّة، جّمعها من القراءة، ودراسة تراث وحضارة بلاده. هذا الأمر كما يقول الفنان الزيات، أخذ منه ردحاً طويلاً من الزمن، إذ لا بد أولاً من المتابعة النظريّة، ثم تأتي الناحية العمليّة، أي البحث عن قناة لتخرج هذه التفاعلات الحضاريّة الفنيّة في العمل الفني المعاصر.

لقد تعلم الفنان الزيات في الأكاديميات ومن آثار بلاده، بصفاتها الجماليّة والإبداعيّة والحضاريّة وعلاقتها فينا كشعب عريق، يعيش في هذه المنطقة من العالم. وهكذا، قام الفنان الزيات، بتوظيف دراسته واطلاعاته بشقيها النظري والعملي، لخلق فن جديد مستوحى من الحضارات السوريّة المختلفة، وليس تكراراً لها، الأمر الذي مكّنه من التقاط خط يمثل كافة الفنون التي ظهرت في منطقتنا التي تمد (كما



يقول) ذراعاً إلى بلاد الرافدين وذراعاً إلى مصر وفلسطين، لتشكل وحدة متكاملة، لها صفات متميزة ومشتركة، تأخذ وتعطي من بعضها، وقد تجذرت فنون هذه المنطقة لتعطي حضارات هامة، تربطها جملة من الوشائج العميقة. وقد أستلهم الفنان الزيات من هذه الحضارات شيئاً يمكن قراءته بسهولة ووضوح، بين ثنايا ألوانه وخطوطه وشخوصه ورموزه والكتابات التي يوشي بها (أحياناً) لوحاته.

والمتأمل المتبصر في هذه اللوحات، لا بد أن يكتشف مرجعيات حضاريّة سوريّة كثيرة موجودة فيها، بدءاً من نسبة الرأس إلى الجسم في الشخوص، إلى الملامح التدمريّة، إلى تأثيرات الأيقونة اللونيّة والخطيّة، إلى الخصائص الشعبيّة، ورموز الحياة اليوميّة، وغير ذلك من خصائص وملامح الفنون السوريّة المتعددة والمختلفة. هذه الفنون التي تنتمي إلى الفكر الشرقي، أو هي تجسيد حقيقي لهذا الفكر الذي يتميز بالانكفاء إلى الذات، ورؤية الأشياء الطبيعيّة الواقعيّة الموضوعيّة من خلال الذات، وإعادة تركيبها وإعطائها معاني جديدة، يُضاف إلى ذلك، تأثره الأكيد والعميق، بالرسم التشخيصي العربي الموجود في كتب الأدب والمقامات



والجداريـات الأمويّـة والعباسيّة التي لم يبـق منها إلا القليـل. وأبـرز مظاهر هذا التأثـر، طريقة تعبيره عن الإنسـان ونسبـه. وفي نفس الوقت تأثر الزيـات بفن الأيقونـة الذي أخذ منها نزعة تصوير الشكل الإنساني في طابعـه التصوفي الإنساني النضالي الباحث عن غدٍ أفضـل، كما أخذ من الأيقونة التقنية وبنائها الهندسي المستمد مـن الفنون الكلاسيكيّة، وهـذه الخاصيّة أمر هام بالنسبة له، ويتعمد تضمينها منجزه البصري.

تواصل المراحل

في كل معرض جديد لـه، يحاول الفنـان الزيات، الجمـع بين أكثر من مرحلـة في تجربته الغنية والطويلة، وصـولاً إلى خلاصة مأخوذة مـن أكثر من مرحلة، وهذا الأمـر يبدو جليـاً وواضحاً، في أعمـال معرضه الأحدث (تحيـة إلى جـبران) حيث نـرى في اللوحـات الزيتيّة، أطياف مرحلة الستينيات من القرن الماضي، التي كانت مرحلة تفجر لـوني. ونرى ملامح مرحلتـي السبعينيات





والثمانينات، حيث عكف خلالهما، على اختزال اللون وتلخيصه، إلى لون واحد وتدرجاته، ومن ثم قيامه بالرسم على هذه الخلفيات اللونيّة. ونرى أيضاً، أصداء من مراحل أمعن فيها باختزال الشكل وتلخيصه، وصل فيه إلى حدود التجريد.

بغض النظر عن العنوان العريض لمعرضه الأخير (تحية إلى جبران) نجد أن الموضوعات التي عالجها الفنان الزيات في أعمال هذا المعرض، لا تختلف كثيراً وجوهرياً، عن موضوعات لوحاته السابقة، المتمحورة حول الإنسان، والطبيعة، والأسطورة، والحضارات السوريّة خصوصاً، والشرقيّة عموماً، والتماهي المدهش بين كل هذه العناصر والتأثيرات، وشخصيته الهادئة، المتأملة، المحبة، المفكرة، العميقة، الخبيرة، والتلقائية البسيطة في آن معاً. ولأن لكل

تقنيّة لونيّة خواصها ومزاياها الشكليّة والتعبيريّة (وهو الأستاذ السابق لتقانات الرسم والتصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، ومؤسس مختبرها، والخبير المتمكن منها) فقد عرف جيداً كيف يوظفها في أعماله، وفقاً للفكرة التي يريد استنهاضها فيها، وللمعمار التشكيلي الذي رسمه لمنجزه البصري، وأراد إشادته فيه، اعتماداً واتكاءً، بالقدر نفسه، على قدرات الرسم واللون، ما يجعلنا نؤكد أننا أمام رسام متمكن، وملوّن خبير، يتقن جيدا عملية التوفيق بين القيمتين، ووضعهما في خدمة عمارة اللوحة التشكيليّة، ودلالاتها ومضامينها، في الوقت نفسه.



ملتقيان للتصوير الزيتي والنحت في قلعة دمشق

بالتعاون بين مديريّة الفنون الجميلة والمعهد التقاني للفنون التطبيقيّة في وزارة الثقافة، أقيم في قلعة دمشق، ملتقى للتصوير الزيتي حمل عنوان (فن وإبداع) أعقبه ملتقى آخر للنحت بوساطة خامة الخشب حمل عنوان (إبداع وخشب).

شارك في ملتقى التصوير الزيتي سبعة عشر فناناً تشكيلياً سورياً ينتمون إلى عدة أجيال في التصوير السوري المعاصر هم: نذير اسماعيل، شفيق اشتي، أنور الرحبي، محمد الوهيبي، عبد الله أبو عسلي، موفق مخول، نبيل السمان، جورج ميرو، سوسن الزعبي، ابراهيم الحميد، فواز سلامة، عهد الناصر رجوب، ناصر الشعال، جمانة جبر، قحطان طلاع، حسكو حسكو، فؤاد دحدوح. وقد حل ضيفاً على الملتقى الفنان جهاد موسى.

أنجز المشاركون في الملتقى مجوعة من اللوحات، تناولوا فيها موضوعات مختلفة، توزعت على المنظر الطبيعي، والطبيعة الصامتة، والوجوه، وموضوعات إنسانيّة راهنة، بأساليب وصيغ متباينة، تمثل أسلوب وشخصية كل فنان مشارك، وبالتالي تعكس اهتماماته ورؤاه ومواقفه، لما يدور حوله من أحداث، وهي في مجملها، كانت ولا تزال، لصيقة بهواجس الإنسان وإرهاصاته، منذ تعرف على وسيلة التعبير الفني المسطح (اللوحة) والمجسم (المنحوتة) وحتى اليوم، والمتمحورة حول الطبيعة وعلاقة المرأة بالرجل وما ينداح عنها من أحاسيس، وعواطف تتعلق بالفرح والسأم والانتظار والوحدة والموت والأمل والحب والحياة والطفولة والوطن والأرض والوجود.

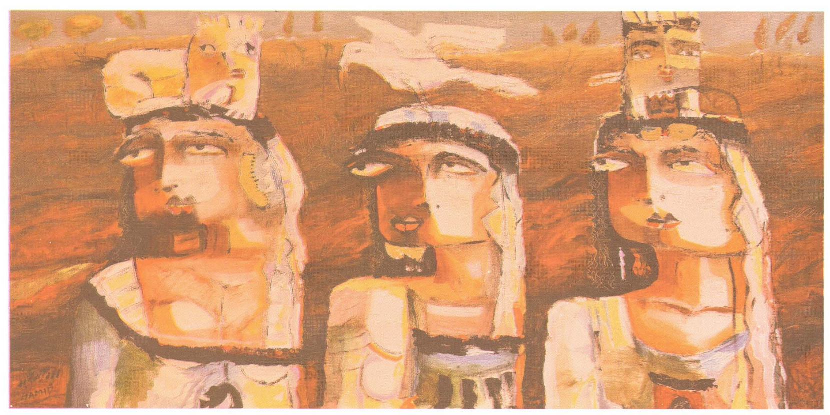
أما ملتقى (إبداع وخشب) الذي أصبح يقام بشكل دوري، فقد شارك فيه أحد عشر نحاتاً من أجيال مختلفة، اشتغلوا جميعاً، على خامة الخشب (جذوع الشجر) مستلين مما رمته الطبيعة في

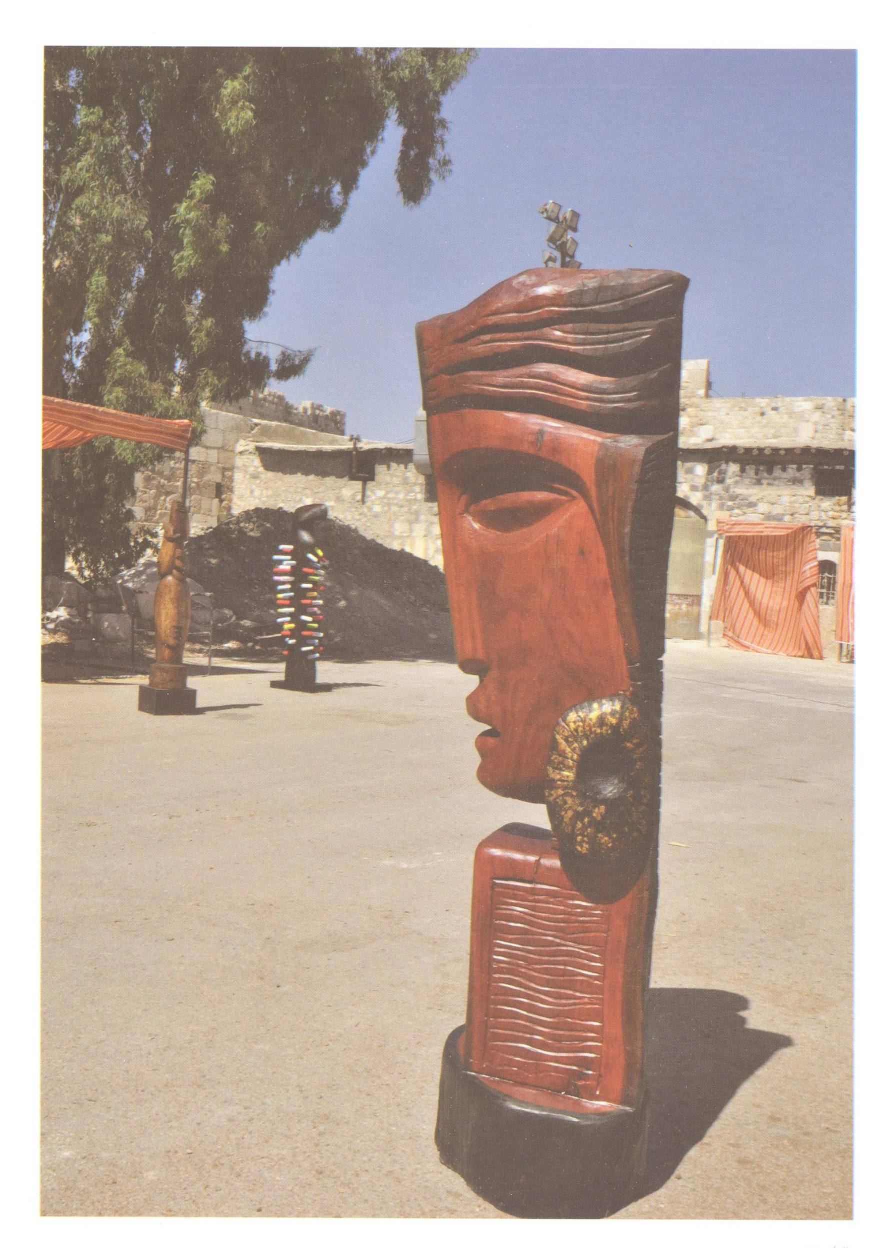


هـذه الجـذوع والأغصـان، من تكوينـات وحركات واستلهامات، لا مندوحة أما النحات المتعامل معها، مـن محاورة هذه الخامة الطبيعيّة النبيلة، وتأملها طويلاً، قبل أن يُعمل فيها أدواته من أزاميل ومطارق ومناشير كهربائيّة ويدويّة، مستلهمـاً منها وفيها، كتلـة منحوتته الحاضنة لجماليـات متنوعة قوامها وأساسها، الهيكليّة الإنسانيّة بشكل عام، والهيكليّة الأنثويّة منها بشكل خاص، حيث شكل جسد المرأة وتضاريسـه، الميـدان الأبـرز لفـن النحـت قديماً وحديثـاً، ولا زال النحات يمضي سعيـداً في استكناه هـذه الجماليات الخالـدة وترجمتهـا إلى كتل بهية، تعيش بتوافق وانسجـام في فراغاتها، معانقة الضوء والظـلال وعيون السابلة التي مـا ارتوت، ولن ترتوي أبداً، من مصافحة هذه الجماليات، والاستمتاع بها.

النحاتـون المشاركـون في الملتقى هـم أكثم عبد الحميـد، محمـد بعجانـو، عمـاد كسحـوت، وضـاح سلامة، غازي عانا، حمزة ياغي، عيسى سلامة، وائل دهان، أبي حاطوم، هشام الغدو، ابراهيم العواد.



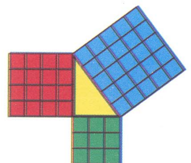






يُذكر أن الهيئة السورية العامة للكتاب في وزارة الثقافة، كانت قد أقامت في نفس المكان (قلعة دمشق) الملتقى الأول لرسوم الأطفال تحت عنوان (وطني محبتي) شارك فيه ثلاثة عشر فناناً تشكيلياً، عبروا من خلال لوحاتهم عن رؤاهم في عمليات استنهاض جماليات عوالم الطفولة، عبر الخطوط والألوان والأشكال والمفردات والأشكال القريبة من مداركهم وذائقتهم الجماليّة وعالمهم الموّاج بالأحلام والآمال والبراءة.

لقد حرصت وزارة الثقافة، على تكريس مثل هذه اللقاءات الفنيّة، والتوسع فيها، لتشمل أجناساً جديدة ومتنوعة، من الفنون، لاعتقادها أن تواجد مجموعة من الفنانين الاختصاصيين، في مكان واحدة، لمدة زمنيّة محددة، يساهم في تبادل المعارف والخبرات فيما بينهم، إضافة إلى التعارف وبحث أمورهم الشخصية والاجتماعيّة والوطنيّة، خلال فترة الملتقى، ضمن إطار من التنافس الإيجابي، والمحبة المتبادلة، تحت خيمة الفن الساحرة الرحبة والمتجددة.



جريدة

المجلة

إعداد حسان سعيد

التشكيل السوري

. شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي في مدينة السويداء أواخر شهر كانون الثاني ٢٠١٣ معرضاً للفنانة التشكيلية رجاء العريضي حمل عنوان (الحياة).

. شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة مساء ٢ شباط ٢٠١٣ معرضاً حمل عنوان (سورية بلدي) نظمه وأقامه مركز وليد عزت للفنون التطبيقيّة في دمشق.

. شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالعدوي مساء ٣ شباط ٢٠١٣ معرضاً للفنان علي عثمان حمل عنوان (بلادي).

. شهدت صالة المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مطلع شباط ٢٠١٣ معرضاً للفنان حسن ملحم حمل عنوان (الانتصار).

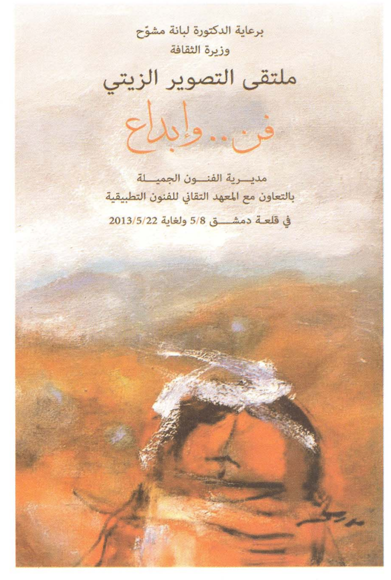
. شهدت مدينة اللاذقيّة منتصف شباط ٢٠١٣ معرضاً جماعياً أقيم في صالة (هيشون) حمل عنوان (لوحات صغيرة).

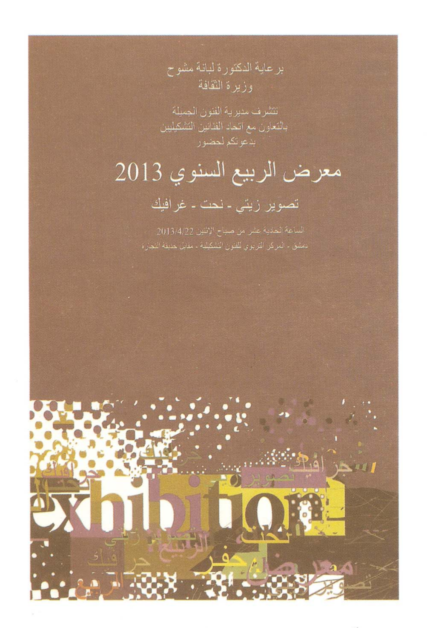
. شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء ٢٠١٣/٢/٢٤ معرضاً للفنان فاروق بنوح.

. شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي في مدينة الحسكة منتصف شباط ٢٠١٣ معرضاً جماعياً حمل عنوان (سوريّة بلدي) شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين والمصورين الضوئيين من أبناء المحافظة.



كمال حبيب





ـ بالتعاون بين مديريّة الفنون الجميلة والمعهد التقني للفنون التطبيقيّة في قلعة دمشق ملتقى الخزف لعام ٢٠١٣ تحت عنوان (حوار خزفي) وذلك ما بين ٤ و٣٠ آذار ٢٠١٣.

ـ أطلق موقع الكاريكاتير السوري المسابقة الدوليّة الثامنة للكاريكاتير – سورية ٢٠١٣ تحت عنوان (نحن نحب الحياة، لا لإراقة الدماء). وقد حدد تاريخ ٢٠١٣/٣/١٢ موعداً لتسليم الأعمال المشاركة في المسابقة الدوليّة التي توزع العديد من الجوائز الذهبيّة والفضيّة والبرونزيّة، إضافة إلى خمس جوائز خاصة.

ـ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بمصياف مساء ٢٠١٣/٣/٥ معرضاً للفنان حسن عيسى حمل عنوان (تحية إلى ثورة آذار).

ـ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء ٢٠١٣/٣/١٧ معرضاً جماعياً حمل عنوان (تحية لأعمال الفنان الراحل غسان الشوا).

ـ شهدت صالة (أندليس آرت) في مدينة صافيتا مطلع نيسان ٢٠١٣ معرضاً للفنان كمال حبيب حسن حمل عنوان (أنغام لونيّة).

ـ شهد مقهى هيشون في اللاذقيّة مطلع نيسان ٢٠١٣ معرضاً جماعياً حمل عنوان (طبيعة صامتة) شارك فيه عشرون فناناً تشكيلياً سورياً قدم كل واحد منهم رؤية خاصة للطبيعة الصامتة بأسلوبه الذي يشتغل عليه.

ـ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء ٢٠١٣/٤/٧ معرضاً جماعياً للفنانين عاصم زكريا، محمد نذير البارودي، هشام خياط عبد الناصر الشعال. نظمت المعرض وأقامته جمعية أصدقاء دمشق.

- شهدت كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق قبل ظهر الأربعاء ٢٠١٣/٤/٣ معرضاً للمنتج التعليمي لطلاب الكلية للعام الدراسي ٢٠١١ــــ٢٠١٢ ضم أعمالاً فنيّة عائدة لطلاب أقسام الكليّة الخمسة: الرسم والتصوير، النحت، الحفر والطباعة، الاتصالات البصريّة، والعمارة الداخليّة.

- شهدت صالات عرض الرواق العربي بدمشق ظهر يوم الأربعاء ٢٠١٣/٤/١ معرض الفنانين الشباب.

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي في السويداء مساء ٢٠١٣/٤/٩ معرضاً لطلاب وخريجي كلية الفنون الجميلة الثانية في السويداء.

- شهدت صالة المركز التربوي للفنون التشكيليّة بدمشق قبل ظهر يوم ٢٠١٣/٤/٢٢ معرض الربيع السنوي ٢٠١٣ ضم أعمالاً في التصوير الزيتي، والنحت، والحفر المطبوع للفنانين التشكيليين السوريين الذين تقل أعمارهم عن الأربعين عاماً.

- شهدت قاعة رضا سعيد في جامعة دمشق بمناسبة ذكرى مرور أربعين يوماً على استشهاد العلامة الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي معرضاً فنياً حمل عنوان (حروفيات خالدة) تضمن أربعين لوحة بعدد الأيام التي مرت على استشهاده.

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي في مدينة مصياف خلال نيسان ٢٠١٣ معرضاً لتجمع الفنانين التشكيليين الشباب في مصياف شارك فيه: أحمد الزير، أحمد جرعتلي، كنانة الراضي، وفاء الخوري، ابراهيم الشيخ حسين، أيمن ضوا، بسام محمد، وربيع أرسلان.

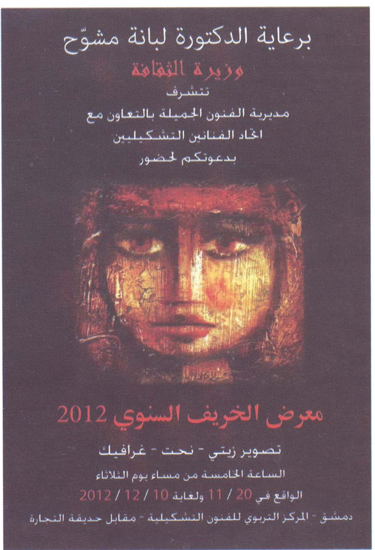
- شهدت قلعة دمشق يوم ٢٠١٣/٥/٨ ملتقى لفن التصوير الزيتي حمل عنوان (فن وإبداع) نظمته مديريّة الفنون الجميلة في وزارة الثقافة بالتعاون مع المعهد التقاني للفنون التطبيقيّة شارك فيه ستة عشر فناناً تشكيلياً هم: نذير إسماعيل، شفيق اشتي، أنور الرحبي، محمد الوهيبي، عبد الله أبو عسلي، موفق مخول، نبيل السمان، جورج ميرو، سوسن الزعبي، إبراهيم الحميد، فواز سلامة، عهد رجوب، ناصر الشعال، جمانة جبر، قحطان طلاع، حسكو حسكو .. وفؤاد دحدوح.

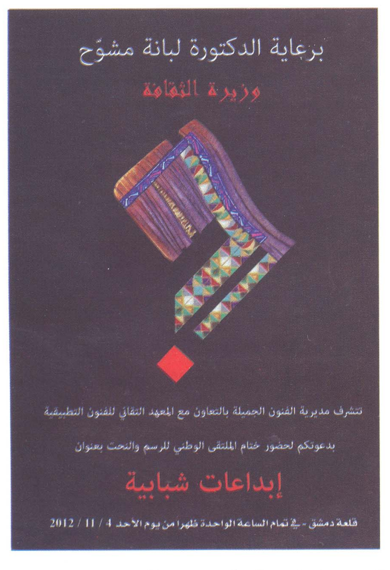
- شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق ظهر ٢٠١٠/٥/١٩ معرضاً جماعياً حمل عنوان (فنانات من سوريّة).

- نال رسام الكاريكاتير السوري رائد خليل جائزة الصحافة العربيّة للدورة ١٥ في دبي، وذلك من فئة الكاريكاتير.



حمود السليمان





- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبورمانة) معرضاً للفنان الضوئي عصام النوري حمل عنوان (صور من بلادي).

- شهدت قلعة دمشق خلال شهر حزيران ٢٠١٣ انطلاقة ملتقى النحت على الخشب في دورته الرابعة وذلك بالتعاون بين المعهد التقاني للفنون التطبيقيّة ومديريّة الفنون الجميلة في وزارة الثقافة. شارك في دورة العام الجاري أحد عشر نحاتاً منهم: أكثم عبد الحميد، ابراهيم العواد، حمزة ياغي.

- في نفس الوقت، شهدت قلعة دمشق الملتقى الأول لرسوم الأطفال تحت عنوان (وطني محبتي) شارك فيه ثلاثة عشر فناناً.

- شهدت صالة عامر علي للفنون التشكيليّة باللاذقيّة أواخر حزيران ومطلع تموز ٢٠١٣ معرضاً للفنان حمود السلمان حمل عنوان (أيقونة الساحل جبلة تعانق درة الفرات الرقة).


من معرض حروفيات خالدة

التشكيل العربي

ـ ضمن معرض أبوظبي للكتاب في دورته الـ ٢٣ وقع الفنان والناقد الفني التشكيلي السوري د. محمود شاهين إصداره الجديد (وجوه من الفن التشكيلي الإماراتي المعاصر) بحضور عدد كبير من الفنانين التشكيليين والمثقفين المحليين والسوريين المقيمين في دولة الإمارات العربية المتحدة، وهذا الكتاب هو الإصدار الأول لمجلة (الإمارات الثقافيّة) الصادرة عن مركز سلطان بن زايد للثقافة والإعلام في مدينة أبوظبي.

وجوه
من التشكيل الإماراتي
المعاصر
د. محمود شاهين

غلاف كتاب وجوه من التشكيل الإماراتي المعاصر (د.محمود شاهين)



شوقي يوسف

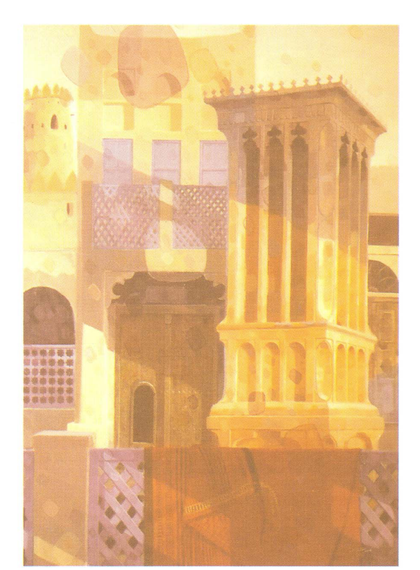
- احتفاءً باليوم العالمي للمرأة، انطلقت في العاصمة الجزائرية منتصف شهر آذار ٢٠١٣ فعاليات المعرض الجماعي الذي احتضنه رواق متحف الفنون الجميلة، وشاركت فيه ٢٨ فنانة جزائريّة تحت عنوان (اعتدال نسوي).

- شهدت مدينة دبي منتصف آذار ٢٠١٣ الدورة الثالثة لمعرض (سكة الفني) ضم أعمالاً لسبعين فناناً إماراتياً ومقيماً في دولة الإمارات العربية المتحدة.

- شهدت صالة لوري شبيبي في منطقة السركال بدبي مساء ٢٠١٣/٣/١٨ معرضاً للفنان التشكيلي عادل عابدين حمل عنوان (سيمفوني).

- شهدت مدينة أبوظبي خلال آذار ٢٠١٣ معرضاً حمل عنوان (الراصدات ولاقطات الأحلام) شاركت فيه ٨ فنانات هن: نجاة مكي، دانا المزروعي، علياء لوتاه من الإمارات، وبينيديكت جيمونة، وكارين روش، وإيزابيل ريوتيسير، وكريتش، وفلورنس فيال من فرنسا.

- شهدت صالة المعارض في مركز مرايا للفنون في منطقة القصباء بالشارقة مطلع نيسان ٢٠١٣ معرضاً للفنان العراقي المقيم في فنلندا عادل عابدين حمل عنوان (الطبعة الزرقاء).



عبد القادر الريس

عادل عابدين

- شهدت صالة كورتيارد في دبي مطلع نيسان ٢٠١٣ معرضاً للفنان العراقي سنان حسين حمل عنوان (التناغم البشري).

- شهدت مدينة الشارقة في دولة الإمارات العربية المتحدة خلال شهري آذار ونيسان ٢٠١٣ فعاليات الدورة ١١ من بينالي الشارقة ٢٠١٣ الذي نظم هذا العام تحت شعار (نهوض).

- شهدت مدينة القطيف بالسعودية أواخر نيسان ٢٠١٣ معرضاً للفنانة التشكيليّة ازدهار أبو الرحى دعته (إبداعات). وهو المعرض الفردي الأول لهذه التشكيليّة السعوديّة.

- شهدت صالة مركز القطارة للفنون في مدينة العين بدولة الإمارات العربية المتحدة مطلع أيار ٢٠١٣ معرضاً للفن التشكيلي العراقي المعاصر ضم أعمالاً لأحد عشر فناناً عراقياً يمثلون أجيالاً وتجارب مختلفة.

- شهدت صالة غرين آرت في دبي ٢٠١٣/٥/٢٥ معرضاً للفنان التشكيلي اللبناني شوقي يوسف دعاه (الحقول الحمضيّة).

- شهدت صالة غرين ايزابيل فان دين أيدن في دبي يوم ٢٠١٣/٥/٣١ معرضاً مشتركاً للفنان الإماراتي محمد كاظم والفنان البلجيكي فريد غيرديكنز.



حسين شريف

سنان حسين

التشكيل العالمي

- شهدت صالة (بروجيكت دي) في دبي أواخر شهر كانون الثاني معرضاً للفنانة البريطانيّة فانيسا هوجينكسون حمل عنوان (أين أنت الآن)؟.

- شهدت صالة قرية البوابة في دبي أواخر كانون الثاني ٢٠١٣ معرضاً جماعياً شارك فيه ٢٤ فناناً صاعداً من إيران، بأعمال فنيّة توزعت على الخط العربي والرسم والنحت والتصوير الضوئي.

- شهدت صالة (غرين آرت) في دبي مطلع شباط ٢٠١٣ معرضاً للرسام العالمي زولت بودوني.

- بيعت لوحة للفنان بابلو بيكاسو تمثل وجه عشيقته وملهمته الذهبية (ماري تيريز والتر) مقابل ٤٥ مليون دولار أمريكي، وذلك في مزاد أقامته دار سوثبي.

- أقام مركز (بومبيدو) في باريس خلال شهر شباط ٢٠١٣ معرضاً احتفى من خلاله بالفنان الإسباني سلفادور دالي، وذلك بعض مضي ثلاثة وثلاثين عاماً على المعرض الأول الذي أقامه المركز على شرف الفنان الذي كان يومها حياً يرزق.

- شهد القصر الكبير في العاصمة الفرنسية باريس

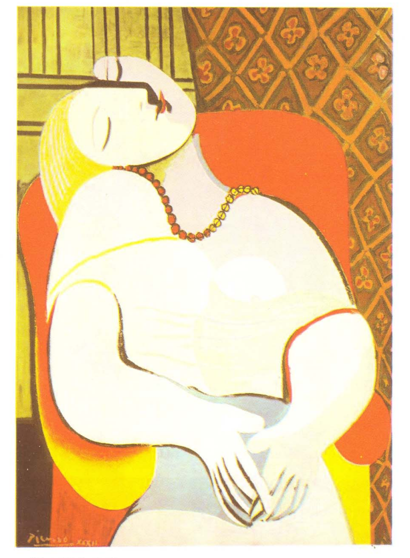


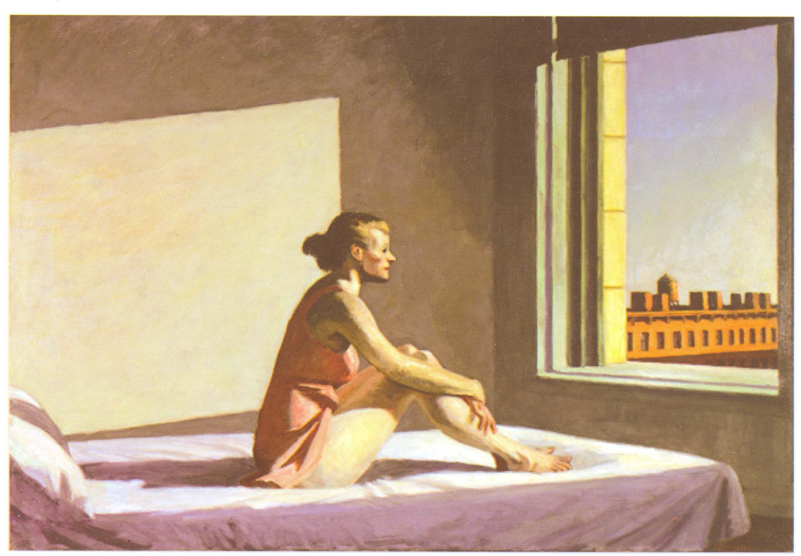
لوحة ستانلي سبينسر

مؤخراً، معرضاً استعادياً للفنان الأمريكي (إدوارد هوبر) المولود عام ١٨٨٢ والمتوفى عام ١٩٦٧.

- شهد متحف الشارقة للحضارة الإسلاميّة مطلع آذار معرضاً للفنانة التشكيليّة الألمانيّة الهولنديّة ألفيرا فيرشيه، ضم المعرض مجموعة من الأعمال الفنيّة الحديثة المستوحاة من الفنون الإسلاميّة.

- شهدت مدينة دبي مطالع آذار ٢٠١٣ ملتقى النحت الدولي والدوري الذي يحمل اسم المدينة. شارك في ملتقى هذا العام ١٤ نحاتاً ونحاتة. والمشاركون هم: عبد الرحيم سالم، ومطر بن لاحج من الإمارات، ومنصور المنسى من مصر، وانطوان بصبوص من لبنان، وأيوب البلوشى من سلطنة عمان، و علي الطخيس من السعودية، وخالد مرغني من السودان، ومحمد الأمين من ليبيا، وعلي المحميد من البحرين، وأحمد السبيعي من قطر، وأحمد كنعان من فلسطين، ، ونسرين الصالح وسهيل بدور من سورية، ومحرز اللوز من تونس.


الحلم لبابلو بيكاسو


لوحة للفنان إدوارد هوبر

- شهدت صالة عرض الرابطة الثقافية الفرنسية في مدينة أبوظبي منتصف آذار ٢٠١٣ معرضاً للملصقات الفرانكفونيّة ضم ثلاثين من أبرز الملصقات للأحداث في العالم على مدى عشرين عاماً.

- شهدت دبي منتصف آذار ٢٠١٣ معرضاً للفنان جيم وويت ضم أعمالاً منفذة من مواد موجودة في محيطه ويتعامل معها بشكل يومي مثل: الرمل، القطن، المعدات الرياضي والعملات.

- شهدت صالة (أوبرا) في دبي أواخر آذار ٢٠١٣ معرضاً حمل عنوان (فن إيران) شارك فيه ثلاثون فناناً إيرانياً بأعمال متنوعة بينها أعمال حروفيّة. من المشاركين في المعرض الفنانون: محمد إحصايي، نصر أفجة أي، خسرو خسوري، كوروش شيشه كران.

- بيعت لوحة للفنان الأسباني بابلو بيكاسو تحمل اسم (الحلم) مؤخراً بمبلغ ١٥٥ مليون دولار. تمثل



اللوحة المخفية لرامبرانت

من معرض الفنان فرانتز جاردل

اللوحة ملهمـة بيكاسو وعشيقته ماري تيريز والتر التي كانت بعمر ٢٢ عاماً يوم رسمها.

- شهد متحف اللوفر في باريس مساء ٢٠١٣/٤/١٨ معرضاً لفن الرسـم والتخطيط عند المصريين القدماء ضم مئتي قطعة بينها ثمانون مصدرها متاحف أوروبيّة وأمريكيّة، فضلاً عن المتحف المصري والمتحف الفرنسي.

- بعـد عشرة أعوام مـن أعمال الترميـم والتجديد، والتي كلفت قرابة ٣٧٥ مليون يورو، فتح متحف (رييكز) في العاصمـة الهولنديّة أمسترادام أبوابه رسمياً أما الجمهور. يضـم هذا المتحـف بعض أكبر تحف القـرن الذهبي الذي يغطـي القـرن السابـع عشـر إلى جانـب أعمـال فنانـين معروفين كرامبرانت، ويوهانس فيرمير، وغابرييل ميتسو.

- أقام النحات الأمريكي دالتون غيتي خلال شهر نيسان ٢٠١٣ معرضاً لأعماله المجسمة التي نفذها على رؤوس أقلام الرصاص.



دالتون غيتي

من معرض الفنان فيليب مولير

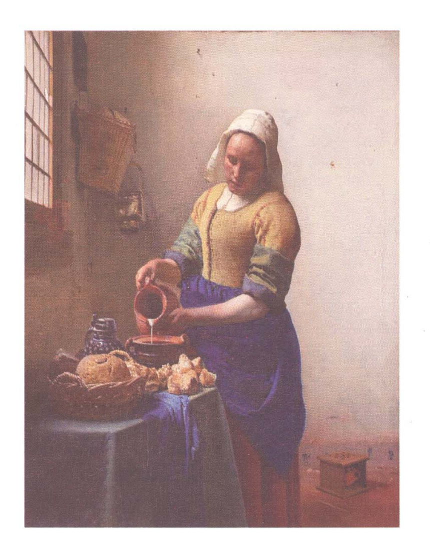
ـ عادت مؤخراً عشرات من لوحات الرسام الهولندي الشهير فنسنت فان كوخ بينها لوحة من سلسلة (دوار الشمس) و(غرفة النوم) وذلك إلى المتحف الذي يحمل اسمه في العاصمة الهولنديّة أمستردام، استعداداً لإعادة فتحه بعد أشغال استمرت أشهراً.

ـ اكتشف المختصون صورة وجهيّة خلف لوحة للفنان رامبرانت عمرها ٣٨٠ سنة هي (رجل عجوز في الزي العسكري) الموجودة في متحف بول غيتي في لوس أنجلوس، وذلك بوساطة الأشعة السينية.

ـ فتح متحف الفن المعاصر في شانغهاي أبوابه رسمياً مؤخراً، وذلك بمعرض استعادي للفنان الأمريكي المعروف أندي وارهول.

ـ شهدت صالة كاربون ١٢ في دبي مؤخراً، معرضاً للفنان التشكيلي النمساوي فيليب موليr.

ـ شهدت صالة مجمع الفن في أبوظبي يوم



من الأعمال المعروضة في متحف رييكز

من معرض مونستر

٢٠١٣/٥/١١ معرضاً لمجموعة من الفنانين الاستراليين.

- أقام الفنان الفرنسي فرانتز جاردل معرضاً في جزيرة ياس بالإمارات العربية المتحدة.

- شهدت صالة فالس٤ في دبي يوم ٢٠١٣/٥/١٨ معرضاً للفنانة الأسترالية جنيفر ستيلكو حمل عنوان (الوحش).

- شهدت صالة لاوري شبيبي في دبي يوم ٢٠١٣/٥/٢٦ معرضاً للفنان الإيراني مهدي فرهاديان دعاه (معجزة للعالم أجمع).

- شهد متحف (كي برانلي) في باريس مؤخراً، معرضاً حمل عنوان (تبادلات الأرخبيل الفلبيني).

- شهد تجمع الفن في أبوظبي ٢٠١٣/٦/١٨ معرضاً لخمسة فنانين تشكيليين إيطاليين ضمن برنامج (الفنان المقيم).

- شهدت صالة الخط الثالث في دبي ٢٠١٣/٦/١٩ معرضاً للفنانة رنا بيغوم التي تعتمد على الخدع البصريّة والمعالم المعماريّة والفلسفة الحضريّة، إضافة إلى الألوان الصاخبة.

- شهدت أبوظبي ٢٠١٣/٦/٢٠ معرضاً لثلاثة فنانين تشكيليين هم: برزس أدامز من جنوب أفريقيا، وهايك بريميير من ألمانيا، وسهير فاخوري من الأردن، حمل المعرض عنوان (المسافرون).



من أعمال دالتون غيتي



من معرض أندي وارهول في شانغهاي

محمود جلال، والإحساس المرهف

د. علي القيّم

يعد الفنان الكبير محمود جلال (١٩١١-١٩٧٥) من الفنانين الروّاد الذين أثروا الحركة التشكيلية السورية والعربية بكل ما هو مبدع وجميل، وقدّم الكثير من العطاءات المتميزة، فهو من الأوائل الذين قدّموا الرؤية الكلاسيكية المحليّة برؤية جديدة معبّرة عن نبل الإنسان وحياته المختلفة، ورفع الكلاسيكية إلى مستوى التعبير الأصيل عن الواقع المحليّ، حين دمج بين التكوينات الفنية المتينة الهرمية وبين موضوعات الحياة اليومية، التي ألزمته ببيئته ومجتمعه وقضاياه المصيريّة، فأرسى القواعد الفنيّة الصحيحة البعيدة عن تلف التجريب الذي لايعتمد على الأسس العلمية والفنيّة الحقيقيّة، لأن إيمانه كان راسخاً بأن التطور يجب أن يبدأ من المعرفة والأصول، وأن القواعد والأسس مفتاح كل تطور جديد..

عن فن النحت عند محمود جلال، يقول الأستاذ الناقد الراحل طارق الشريف: « كان أول النحاتين الذين نظموا تماثيلهم تنظيماً كلاسيكياً،وربطوا العمل الفني بالبناء المتماسك المتين، والذي أعطى القوة والمتانة للتماثيل، وكان أول المجدديّن في النحت، حين قدّم الأعمال التي تقدم الموضوعات المحلية بصياغة حديثة، وكانت أعماله محل التقدير والإعجاب لأنها عكست تطويراً للنحت وتجاوزاً للتجارب الأخرى ، وتجديداً له أهميته الكبرى».

لقد كانت ممارسة الفن لدى محمود جلال رسالة نبيلة خالدة. مشبعة بأفكار الإنسان الطموح إلى خلق مسحات من الجمال على حياتنا المتعبة، من خلال أعماله التي تركها لنا موزعة في المتحف الوطني بدمشق وعند الكثير من المواطنين ولدى وزارات الخارجية والتربية والثقافة.. إن أعماله الزيتيّة ورسوماته بالفحم و«بورترياته» لشخصيات محببة إلى قلبه تكشف لنا جوانب جوانب هامة من إحساسه المرهف وسعيه لإدراك عالم الطبيعة والناس الذين يدورون حوله مثل لوحة «حاملة الجرّة» بزيّها الفلكلوري التقليدي، وملامح وجهها الطفولي الآسر، ولوحة «دير الزور» هذه المدينة الفراتية التي عاش فيها بعض سنوات عمره، ولوحة«صانعة القش» التي تعتبر من كلاسيكيات الفن التشكيلي السوري، لما تحمل من خصوصية مميزة، وملامح بيئة محليّة كادت تندثر في عالم اليوم، وتمثال «حريق عامودا» هذه القرية السورية التي تقع في الشمال الشرقي من سورية، وقد وقع فيها حريق شب في صالة السينما، فذهب ضحيته مجموعة من الأطفال وطلبة المدارس. وقد آلمه الحادث كثيراً فجسّده في نصب تذكاري أقيم في مكان الحادث. وجاء معبّراً عن هول الحادث ومأساته الأليمة. وعند الحديث عن بعض لوحات الفنان الرائد لابد من الإشارة إلى لوحة «الراعي» التي تتميز بملامحها الإنسانية المعبّرة، وقوة تأثيرها على المشاهد، وحرصه على دقة الحركة فيها والربط الانسيابي الكتلي الجميل بين الراعي والخاروف، والخلفيّة الطبيعية المرسومة بروح شاعرية شفافة.

إن محمود جلال بفنّه الأصيل، وأسلوبه المتجدد في عالم النحت والتصوير الزيتي، سيبقى حاضراً في مسيرة الفن التشكيلي العربي، لأنه من الرواد الذين تركوا بصماتهم الواضحة في هذه المسيرة، الحافلة بالعطاء التي ترسّخ مقولة «الفن الأصيل لايموت مهما بعد الزمان ومرّت السنوات».

... الأخيرة

لم يعد الحاسوب شيئاً كمالياً في حياتنا المعاصرة، يمكن تجاوزه، أو الإشاحة عنه، أو إهماله، أو الاستغناء عن خدماته، فقد صار هذا الاختراع المدهش والعجيب، الساعد الأيمن للإنسان المعاصر، في إنجاز شؤون وقضايا وأعمال ومهام أكثر من أن تحصى أو تُعد.

فهذا الجهاز الساحر أصبح اليوم متكأ أساساً للإنسان في تصميم وتنفيذ وإنجاز العديد من العلوم والفنون والثقافة والإعلان والإعلام والتواصل والاتصال، وحتى الترويح عن النفس، بممارسة الكثير من الألعاب والتسالي والأحاجي والمفاجآت بالصورة والصوت!!.

من جانب آخر، أحال هذا الاختراع المدهش، أجهزةً ومهناً كثيرة على التقاعد، كالآلة الكاتبة، والبريد والبرق والهاتف، ومختبر التصوير الضوئي، وحرفة الخط، وآلة الطباعة أو النسخ التقليديّة، وبعض وظائف السينما والتلفاز وآلة التسجيل والراديو والأتاري والمحمول، والأرشيف، والمكتبات الورقيّة والموسيقيّة والفلميّة، وأنواع التوثيق كافة، وأشياء أخرى كثيرة، ويبدو أن الأيام القادمة حبلى بالمفاجآت على هذا الصعيد!!.

مع التقدم التكنولوجي المتعاظم يوماً بعد يوم، يُمعن الحاسوب في تغلغله في حياة الإنسان المعاصر، لا سيما بعد أن أصبح أنواعاً وأشكالاً وحجوماً مختلفة، فمنه الجهاز الثابت الكبير والصغير والمتوسط، ومنه المحمول (لاب توب) و(الأيبود) و(الأي فون) و(الأي باد) ما سهل عملية اصطحابه واستخدامه في كل زمان ومكان، وتالياً ازدادت وتوطدت وتعاظمت حاجة الإنسان إليه، للأسباب الأنفة الذكر، ولازدياد المهام والوظائف التي يؤديها له، في حياته اليوميّة، بمجالاتها المختلفة، غير أن علاقة الحاسوب بالفنون الإبداعيّة البصريّة التقليديّة (لا سيما العمارة والفنون التشكيليّة والتطبيقيّة والخط) تثير أكثر من تساؤل، لناحية إيجابيتها أو عدمها.

كغيرها، استفادت الفنون التشكيليّة والخط العربي، من الحاسوب بأشكاله وأجناسه كافة، لا سيما فنون الإخراج الصحفي، والإعلان، والفنون الغرافيكيّة بشكل عام، حيث بات هذا الجهاز، الوسيلة الرئيسة في إخراج الصحف والمجلات والملصقات والإعلانات المتعددة الصيغ والمهام. كما استفاد منه الرسم التوضيحي (الموتيف) وتصميم أغلفة الكتب، والتصوير الزيتي والمائي والنحت والحفر المطبوع، كما قام الحاسوب بإنهاء دور الخطاطين العرب في وسائل الإعلام المختلفة، بعد أن كان الخطاطون قبله يركضون مع عجلة الطباعة، ويتبارون في تجويد خطوطهم فوق أغلفة الكتب، وفوق صفحات الصحف والمجلات والملصقات. اليوم اختلف الأمر، فقد حل الحاسوب محلهم، وأصبحت العناوين والخطوط متشابهة ومكرورة ومميكنة، الأمر الذي يتطلب إعادة النظر بنوعيّة هذه الخطوط، سيّما وأن الذين صمموها حاسوبياً لم يكونوا عرباً!!